CHINESISCHE JADEGEFÄSSE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS UND IHRE VORLAGEN

INAUGURAL–DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt der

Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

von

HEINZ JÜRGEN ECKARD
aus Weimar

BONN 1982

1980

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546508_0028

CHINESISCHE JADEGEFÄSSE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS UND IHRE VORLAGEN

INAUGURAL–DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt der

Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

von

HEINZ JÜRGEN ECKARD
aus Weimar

BONN 1982

Mit Genehmigung
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Erster Berichterstatter: Frau Professor Dr. E. von ERDBERG
Zweiter Berichterstatter: Herr Professor Dr. E. TRIER

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Tag der mündlichen Prüfung: 2. Juli 1980

Druck: VERLAG PETER WEGENER - 5300 Bonn 1 - Königstraße 61

Inhaltsangabe

Einleitung 1

Einführung 2

Die Snuffbottles 11

Tiergestaltige Gefäße 12
Das Kuang und das Tsun 12
Der Realismus bei tiergestaltigen Gefäßen 15
Der springende Karpfen 18

Gefäße in Pflanzenform 20
Der indische Stil 22
Der Realismus bei Gefäßen in Pflanzenform 29

Keramische Vorlagen 32
Die Flaschenkürbisvase 33
Die symbolische Bedeutung des Flaschenkürbis 37
Die Pilgerflasche 48
Schalen 68
Kannen 84

Vorlagen aus Bronze 91
Das Li 104
Das Ting 107
Henkelformationen 116
Das Kuei 120
Das Kuang 124
Das Hu 129
Das Ku 132
Das Tsun 134

Schlußfolgerung 140

Zeittafeln 150

Anmerkungen 152

Abbildungsnachweis 159

Quellennachweis der Tafeln 163

Bibliographie 166

Anhang Tafeln 1 - 46

Einleitung

Die vorliegende Arbeit soll chinesische Jadegefäße des 18. Jahrhunderts unter dem Aspekt ihrer möglichen Vorbilder beschreiben.

Das 18. Jahrhundert stellt in China eine besonders reiche Schaffensperiode der Jadekunst dar, deren Höhepunkt während der Regierungszeit des Kaisers Ch'ien-lung (1736-1795) erreicht ist. Aus diesem Grund wurden als Beispiele hauptsächlich Gegenstände dieser Epoche gewählt.

Die große Anzahl der in diesem Zeitraum geschaffenen Stücke lassen sich im Rahmen dieser Arbeit nicht erschöpfend behandeln. Es wurden daher charakteristische Objekte gewählt, aus denen man das Stilwollen des 18. Jahrhunderts ablesen kann.

Einführung

Betrachtet man die Entwicklung chinesischer Jadearbeiten des 18. Jahrhunderts, so wird man nicht umhinkönnen, kurz die Lebenseinstellung bzw. die Erziehung der Chinesen zu betrachten, die auf jeden Bereich des Schaffens, so auch hier Einfluß nimmt.

Das chinesische Denken ist sehr stark auf die Verehrung von bereits Erfahrenem und Erarbeitetem ausgerichtet, wie überhaupt die Achtung vor dem Traditionellen, Altehrwürdigen besonders im Vordergrund steht. Diese Art des Denkens zeigt sich auch in der chinesischen Kunst und im Kunsthandwerk. Beachtet man dies, so erscheint es nur logisch, wenn bereits Bekanntes wieder aufgegriffen und neu verarbeitet wird.
Dies bedeutet aber nicht - wie im europäischen Kunstverständnis -, daß es sich um eine Fälschung oder ein Plagiat handeln muß, vielmehr geht es um die Durchdringung des bereits Geschaffenen, und erst nach Wertschätzung und völligem Beherrschen desselben kommt der Künstler über das Variieren bereits gestellter Themen zu eigenständigen Ausdrucksformen.
Auch unterscheidet sich die chinesische Wiederaufnahme früherer Stilformen vom europäischen Historismus, wie später noch ausgeführt werden soll.

Allerdings ist die Fähigkeit des Chinesen zum Kommerziellen nicht zu unterschätzen. Auch die Aufnahmebereitschaft für das Fremde und für den Fremden, bedingt durch die konfuzianische Erziehung, die als eine ihrer wichtigsten Grundlagen die Toleranz fordert, übt besonders während der Ch'ing-Dynastie einen erheblichen Einfluß auf das künstlerische Schaffen aus.

Es ist also eine Trennung zu machen zwischen Gütern, die für den rein chinesischen Markt und Gütern, die für den ausländischen Markt hergestellt wurden.

Der Umgang mit Jade und deren Bearbeitung hat in China eine lange Tradition. Schon für die Shang-Dynastie sind Jadearbeiten nachzuweisen. Es handelt sich hier vorwiegend um Gegenstände für den Zeremonialgebrauch, wie das Pi, eine kreisförmige, durchbohrte Scheibe, das Ch'i, eine Axt und in der Spät-Anyang-Phase, das Ts'ung, ein längs, rund durchbohrter, rechteckiger Gegenstand, und das zepterartige Kuei.
Neben den rituellen Formen datieren eine Fülle von Schmuckstücken aus der Shang-Zeit - meist flache Tierbilder. Als persönlichen Schmuck, z.B. in Form von Gürtelschließen, findet die Jade seit der späten Chou-Dynastie eine weitere Anwendung.

Seit der Tang-Dynastie wurden Jadegefäße in größeren Mengen hergestellt. Seither wird in China Jade bis in die heutige Zeit in vielfältiger Art bearbeitet.
Die Kontinuität der hohen künstlerischen Qualität, die in Form und Dekor von spannungsreicher Ausdruckskraft ist, bricht am Ende der Ming-Dynastie ab. Während der Ch'ing-Dynastie läßt sich eine Entwicklung zu stark überfeinertem Geschmack beobachten, der zum Teil bis zur Dekadenz führt. Die Grenzen zwischen Kunst und Kitsch sind hier sehr schwer zu ziehen; beide gleiten sehr oft unmerklich ineinander über. Besonders das 18. Jahrhundert zeichnet sich durch eine Fülle von Arbeiten aus, die häufig die Spannung, die einem Kunstwerk eigen ist, vermissen lassen. Trotzdem kann man nicht behaupten, daß das 18. Jahrhundert nicht Stücke von eigenständiger Aussagekraft und künstlerischer Qualität hervorbrachte.

Untersuchen wir Jadearbeiten, ist zunächst zu klären, welche Steine unter diesen Begriff fallen. Die Chinesen verwenden dafür das Wort "yü", was gleichzeitig aber auch Edelstein und Schatz bedeuten kann. Daraus ergibt sich, daß ab und zu Stücke im Handel auftauchen, die als Jade angeboten werden, aber nichts mit den Steinen der Jadegruppe zu tun haben.

Seit dem 2o. Jahrhundert taucht eine Vielzahl von Arbeiten unter dem Begriff "Neu-Jade" auf. Hier sollte man sich nicht irreleiten lassen, denn "Neu-Jade" hat nichts mit den unten beschriebenen Steinen zu tun. Es handelt sich hier um einen Serpentin, der als Nebengestein bei chinesischen Jadelagerstätten auftritt. Auch die dunkel-Olive sogenannte Jade, die Taiwan exportiert, ist diesem hinzuzurechnen. Er weist nur eine Härte von 3-4 nach der Härteskala von Mohs auf, im Gegensatz zu den Steinen der Jadegruppe - Nephrit, Jadeit und Chloromelanit -, die einen Härtegrad von 6-7,5 haben. Der häufigste und am frühesten bearbeitete Stein dieser Gruppe ist der Nephrit, ein Calziummagnesiumsilikat mit der Formel $CaO\ 3MgO\ 4SiO_2$. Er zeichnet sich durch starke Härte und Zähigkeit aus, die es unmöglich machen, Nephrit mit Stahl zu ritzen; dies ist eine Möglichkeit das Material zu prüfen.
Seine Farbskala reicht von weiß und grau über grün bis zu schwarz. Die Grüntöne spielen vom zarten hellgrün, apfelgrün, moosgrün bis zum dunklen braun-oliv. Nicht zu dieser Skala gehört das "Spinatgrün" (Jewel Jade), das lediglich beim Jadeit auftritt. Auch sind gelbe, seltener blaue und rote Töne möglich. Schwarze Jade fand während der Shang-Zeit seltene Verwendung; im zeitlichen Anschluß daran bearbeitete man helle, schwarz gefleckte Jade. Insgesamt jedoch nimmt die schwarze Jade keinen bedeutenden Platz in der chinesischen Jade-Kunst ein.

Für China sind die Vorkommen in der Kwen-Lun-Gebirgskette wichtig. Von sekundärer Bedeutung sind die Fundstätten der abzweigenden Täler dieses Hochgebirges in Ostturkestan.

Jadeit und Chloromelanit sind Minerale, die eine hohe Affinität besitzen. Beide sind Natronerdesilikate mit der Formel $Na_2O\ Al_2O_3 4\ SiO_2$. Genau wie beim Nephrit ist Eisen das farbgebende Metall.
Jadeit und Chloromelanit sind nicht ganz von derselben Härte wie Nephrit, weisen aber sonst dieselben Eigenschaften wie dieser auf.

Jadeit hat eine Farbskala vom reinen Weiß (in diese Gruppe gehört auch die von den Chinesen hochgeschätzte "Hammelfett-Jade"), Lavendel über die verschiedensten Grüntöne bis hin zum Smaragdgrün. Am gesuchtesten sind halbdurchsichtige, smaragdgrüne Steine. Bei diesen Steinen ist Chrom das farbgebende Metall. Chloromelanit weist einen höheren Eisengehalt auf und ist von bedeutend dunklerer Farbe. Die wichtigsten Jadeitvorkommen befinden sich in Oberburma, in den Katschinbergen. Hauptabnehmer der dort geförderten Steine war und ist heute noch China. Weitere für China wichtige Fundstätten sind Ostturkestan, Yünnan und Tibet. Chloromelanit wird zusammen mit dem Jadeit in Burma gefördert. Jadeit wird meist höher als Nephrit bewertet.

Von jeher erfreuten sich Jadearbeiten in China größter Beliebtheit. Jade war der härteste Stein, der in größeren Mengen und größeren Stücken bearbeitet wurde. Die Vorliebe für diesen Stein erschöpfend zu ergründen und zu begründen, dürfte schwerfallen; doch einige Hinweise mag es geben.

An erster Stelle soll die Vorliebe der Chinesen zu Waren mit grüner Farbe genannt werden, die nicht zuletzt ihren Niederschlag in der Keramik fand, die eine Vielzahl von Gegenständen mit jadeähnlicher, grüner Glasur (Yüeh-Yao, Seladone) hervorbrachte. Roger Goepper schreibt in diesem Zusammenhang: "Die Vorliebe für eine grünliche Glasur, deren Ton zwischen Olivbraun und Blaugrün variiert, bleibt jedenfalls dem chinesischen Geschmack über Jahrhunderte, ja Jahrtausende inhärent und findet auch in der Wertschätzung des Jade als Schmuckstein und der patinierten Bronze ihren Niederschlag".
Anm.: 1
Gute weiße Jade war so geschätzt wie grüne. Während der Ch'ing-Dynastie tritt jedoch grüne Jade häufiger auf und war beliebter.

Inwieweit jedoch dieses Argument für die Bronzen Gültigkeit besitzt, ist in Frage zu stellen, da das schöne Patinagrün vor dem 20. Jahrhundert sehr selten war. Man verstand es nicht, die Oberfläche so wie heute zu bearbeiten. Die Bronzen hatten meistens eine olivbraune oder olivgrünliche Patina - die sogenannten "Alten Ausgrabungen"".

Von der rein farblichen Wirkung abgesehen, läßt sich eine gegenseitige Anregung all dieser Kunstrichtungen sowohl in der Form als auch im Dekor nicht anzweifeln.

Weiterhin ist zu beachten, daß der Jade stets eine gewisse magische Kraft zugeschrieben wurde. Man nahm unter anderem an, sie übe eine heilende Wirkung aus. Sie sollte zum Beispiel, auf bloßer Haut getragen, vor Nierenleiden schützen. Auch gilt sie als Stein der "konzentrierten Lebensessenz". Die "Jade-Panzer" der Han-Gräber sollten das Verwesen der Leichen verhindern.

Eine der treffensten Zusammenfassungen der Gründe, warum Jade derart geschätzt wurde, finden wir im Li Ki ("Buch der Riten", 1. Jahrhundert v. Chr.). Hier werden die Eigenschaften der Jade wie folgt beschrieben:

Anm.: 2 "Wohltat (Güte) liegt in seiner (matt) glänzenden Oberfläche,
Wissen in seiner leuchtenden Qualität,
Rechtschaffenheit in seiner Unbeugsamkeit (Unnachgiebigkeit),
Kraft in seiner Unschädlichkeit (Harmlosigkeit),
Reinheit der Seele in seiner Vortrefflichkeit und Makellosigkeit,
Ewigkeit in seiner Beständigkeit,
Moralische Führung in der Tatsache, daß Jade von Hand zu Hand geht, ohne beschmutzt zu werden."

Ein weiteres Argument für die Wertschätzung liegt gerade in der Schwierigkeit, dieses harte Material zu bearbeiten, begründet. Ein gelungenes Stück mußte besonders erfreuen.

Anm.: 3 Auf die technische Seite der Jadebearbeitung sei an dieser Stelle nur kurz eingegangen, da sie in verschiedenen Werken bereits ausführlich beschrieben wurde. Ein Ablauf der verschiedenen Arbeitsprozesse nach alten chinesischen Holzschnit-
Anm.: 4 ten ist in Professor Na's Werk über Jade wiedergegeben.

Die grundlegendsten Erfindungen waren sicher die rotierende Eisenscheibe und die hölzerne Drechselbank, die mittels Fußpedalen in Antrieb versetzt wurde. Die Erfindung dieser Gegenstände fällt in die Zeit der Sechs Dynastien (280-589 n. Chr.).

Häufig wird vom Schneiden der Jade gesprochen. Der Ausdruck ist in diesem Falle irreleitend, da es bis zum 17. Jahrhundert kein Werkzeug gab, das die harte Jade tatsächlich schneiden konnte. Richtiger ist, von einem Herausschleifen und Brechen der Form und des Dekors zu sprechen. Erst der harte Diamant

machte es möglich, Jade zu schneiden. (Siehe auch Seite 9)

Anm.: 5 Zwar existiert eine alte Chronik, in der von einem wundersamen Messer - das sogenannte "K'un Wu" -, das angeblich Jade schneiden konnte, die Rede ist; doch ist dies sicher in den Bereich der Fama zu verweisen. Es ist zumindest kaum anzunehmen, daß zur Zeit der Regierung Mu Wangs (um 1000 v. Chr.) bereits Werkzeuge mit Diamantspitze in Gebrauch waren. Es existieren keinerlei archäoligische Funde dieser Art. Ein wissenschaftlicher Nachweis für das Vorhandensein eines solchen Gerätes zu dieser Zeit ist also nicht erbracht.

Zum Herausschleifen und Polieren fanden Scheiben in den verschiedensten Materialien (Metall, Holz, Leder) Verwendung und ein bogenförmig gespanntes Werkzeug, das wie eine Säge gehandhabt wurde. Nicht aber das aufgezogene Metallband teilte den Stein, sondern das beigefügte Schleifmittel - diesen Pulvern wird deshalb die größte Bedeutung zugemessen. Nur sie machten es zunächst möglich, daß Jade überhaupt bearbeitet werden konnte.
Man unterscheidet drei verschiedene Schleifmittel. Die Chinesen bezeichnen sie als gelben, roten und schwarzen Sand. Allen drei verschiedenen "Sandarten" wurde Schweine- oder Hammelfett beigemengt. Die Legende berichtet, daß auch das Fett der Kröte Verwendung fand.

1. Gelber Sand:
   Er ist das Schleifmittel, das am frühesten Verwendung fand. Er bestand aus Quarzkristallen (Härtegrad 7 nach Mohs).
2. Roter Sand:
   Er besteht aus gestoßenen Granaten (Härtegrad 7,5). Auch Almandin fand Verwendung.
3. Schwarzer Sand:
   Er besteht aus gemahlenem Korund (Härtegrad 9). Er fand seit dem 13. Jahrhundert Verwendung.

Um der Jade die Endpolitur zu geben, wurde Juwelenstaub (Rubinkristalle aus Tibet und Yunnan) verwendet. Zum Polieren benutzte man feingemasertes Holz, Ochsenleder und getrocknete Melonenhaut. Diesen Materialien wurde Rubinenstaubpaste beigefügt.

Unter der Regierungszeit K'ang-hsi (1662-1722) und natürlich auch in den folgenden Epochen benutzte man Werkzeuge mit Diamantspitze. Sie wurden zum Schneiden feinster Dekorlinien benutzt. An dieser Stelle sei jedoch erwähnt, daß Geräte dieser Art nicht in umfassendem Maße Anwendung fanden. Nach wie vor war die Arbeit mit den traditionellen Schleifmitteln vorrangig, die bei den Jadestücken keine scharfen Kanten zurückließen.

Als wichtigste jadeverarbeitende Städte sind Kanton, Peking und Shanghai zu nennen. Erste europäische Berichte über diesen Stein stammen von Marco Polo (14. Jahrhundert). Er beschreibt ihn als harten, schönfarbenen Stein. Allerdings war die Kenntnis der chinesischen Jade in Europa zu jener Zeit nur auf schriftlichen und mündlichen Berichten aufgebaut. Erst durch die Gründung Macaos durch die Portugiesen gelangten Jadearbeiten im 16. Jahrhundert nach Europa. Sicher fielen die Sendungen damals noch sehr spärlich aus, da zu dieser Zeit der Export von Jade in China noch strengstens verboten war.

Will man Stein bearbeiten, so ist zunächst das Wesen des Steins zu erfassen. Er ist in sich geschlossen und kompakt. Dem Material angemessene Arbeiten wären also Gegenstände, die diesem Wesen entsprechen - figurative Darstellungen mit zusammenhängender Oberfläche. Gegenstände, die einen Hohlraum bilden, sind demnach für Steinarbeiten von Natur aus nicht gegeben. Daß trotzdem Gefäße in Stein gearbeitet wurden, impliziert, daß man sich zunächst an Vorlagen in anderen Materialien orientierte, die für Arbeiten dieser Art geeigneter waren.

Die geeignetste Methode, Gefäße herzustellen, ist sicher das Modellieren in Ton. Auch durch Metallguß läßt sich die gewünschte Form erzielen. Tatsächlich sind hier schon die zwei wichtigsten Gruppen, die als Vorlage für Gefäße in Stein dienten, genannt. Zum einen die Keramik, zum anderen die Bronze.

Wurde die Form von einem Fremdmaterial übernommen, so nimmt es nicht wunder, daß häufig auch der Dekor dieser Fremdmaterialien übertragen wurde, zum Beispiel T'ao-t'ieh Masken, Kuei Drachen, Lei-wen Muster etc. Aber auch das Übertragen von Themen aus gänzlich anderen Kunstbereichen ist möglich, so existieren Jadegefäße und Jadeplatten mit Darstellungen und Szenen, die eindeutig aus dem Bereich der Malerei entlehnt sind.
Auch die elegant geschwungene Linienführung, wie sie vornehmlich auf Lackarbeiten der Han-Dynastie zu finden ist, wird als Dekor auf Jadearbeiten wiedergegeben. Aber nicht nur das dem eigenen Kulturkreis gegebene Empfinden für Form und Dekor wird berücksichtigt. Man findet unter anderem Arbeiten, die den perischen und indischen Geschmack widerspiegeln.
Nicht zu unterschätzen sind die Vorlagen, die von der Natur gegeben sind. So findet sich, verstärkt im 18. Jahrhundert, eine Vielzahl von Gefäßen in Form von Früchten, Pflanzen und Tieren. Bevorzugt werden Pflanzen und Tiere dargestellt, die bereits einen gewissen Symbolgehalt für den Chinesen haben (z.B. Lotos, Granatapfel, Ente). Sehr häufig treten solche Darstellungen als reines Dekorelement auf, entweder graviert oder als plastisches Beiwerk.

Die Snuffbottles

Als besondere Gruppe innerhalb der Gefäße sind die "Snuffbottles" zu nennen.
Diese Schnupf- bzw. Riechfläschchen erfreuten sich besonderer Beliebtheit, vornehmlich in Europa. Allerdings wurden sie hier hauptsächlich als Riechfläschchen gebraucht, während sie in China immer nur für Schnupftabak gedacht waren.
Durch die Handelsbeziehungen zu den "Ostindischen Compagnien", beginnend mit dem auslaufenden 17. Jahrhundert, wurde die Herstellung dieser Miniaturfläschchen forciert. Man bediente sich der verschiedensten Materialien zur Herstellung dieser Miniaturgefäße wie Holz, Horn, Elfenbein, Glas, Porzellan, Edel- und Halbedelsteine, darunter auch Jade.

Es ist bezeichnend für das 18. Jahrhundert mit seinem Hang zur Überfeinerung und zu Verspieltem, daß man sich nicht damit begnügte, allein zweckmäßige Formen wie Flaschen oder Vasen, wie zunächst üblich, herzustellen. Man versuchte sich auch an skurrilen atypischen Formen, unter anderem an Snuffbottles in Tiergestalt (Tafel 1) (Fische, dreibeinige Mondkröte, Pferde mit Reitern etc.) und in Pflanzenform (Pfirsiche, Granatäpfel, Kakifrucht etc.).
Nur aus diesem Grunde sind diese Snuffbottles im Rahmen der Untersuchung von Bedeutung, denn eine entwicklungsgeschichtliche Verbindung zu vorhergehenden Epochen in Bezug auf Jadegefäße in dieser Form, läßt sich nicht herstellen, da Stücke dieser Art vorher nicht angefertigt wurden.
In ihrer naturalistischen Ausführung lassen sich Snuffbottles des 18. Jahrhunderts kaum von vergleichbaren des 19. und 20. Jahrhunderts unterscheiden.

Tiergestaltige Gefäße

Das Kuang und das Tsun

Gefäße in Tiergestalt treten während des achtzehnten Jahrhunderts in allen nur erdenklichen Varianten auf; ihre Vorlagen sollen hier besprochen werden.
Die ersten Deckelgefäße in Tier- bzw. Fabeltiergestalt finden sich bei archaischen Bronzearbeiten. Es gibt zwei Gefäßtypen, die in diese Sparte einzufügen sind: das Kuang, eine Entwicklung der Shang-Dynastie, und das Tsun in der Form wie es seit der späten Shang- und frühen Chou-Dynastie bekannt ist. Beide Gefäßtypen sind Opfergefäße und dienten der Darbringung von Wein.
Es ist an dieser Stelle anzumerken, daß es zwei verschiedenartige Gefäßtypen mit der Bezeichnung Tsun gibt. In diesem Zusammenhang sind die tiergestaltigen Tsun gemeint, nicht die vasenförmigen. Hatte man für alle archaischen Bronzeformen eine Bezeichnung, so waren für tiergestaltige Gefäße keine spezifischen Bezeichnungen bekannt. Man benannte sie aus diesem Grund mit dem Sammelbegriff Tsun - in der Übersetzung bedeutet dies lediglich Gefäß.

Beim Kuang ist es besonders der Deckel, der in diesem Zusammenhang von Interesse ist. In seiner leicht geschwungenen Form geht er in seinem vorderen Teil in einen Tierkopf über. Das Tierhafte ist bei diesem Gefäßtyp nur im Deckel klar ersichtlich. Ob mit dem Gefäß in seiner Gesamtheit ein Tier bzw. Fabeltier gemeint ist, wird oft Spekulation bleiben, obwohl ein solcher Schluß durchaus naheliegt, besonders da es sich bei diesen Darstellungen um nicht existente Tierarten handelt, sondern um Wesen, die aus der mythologischen Vorstellung entstanden sind und rein magischen Charakter haben. Erst aus dieser ursprünglichen Form, die auf eine realistische Tierkonzeption verzichten kann, entwickelt sich das

Kuang, das einen Tierleib andeutet.
Als weitere Gruppe gibt es noch die Kuang mit Elementen aus verschiedenen Tierformen sowohl in plastischer als auch reliefierter Dekorweise.
Seit der Chou-Dynastie hat das Kuang allerdings eine Entwicklung genommen, die das Gesamtgefäß als Tier ausweist. Es ist in der Spät-Chou-Zeit ein Gefäß mit Ausguß in Gestalt eines Tierkopfes, steht häufig auf vier Tierfüßen und wird Yi genannt.

Das Tsun ist in seinem ganzen Wesen von anderer Beschaffenheit. Es bedient sich nicht nur gewisser Anregungen aus der Natur, sondern es benutzt sie als Vorlage - zumindest was die äußere Form betrifft. Das heißt, daß wir hier einen Gefäßtypus haben, der in seiner Gesamtheit ein Tier wiedergibt, wie es aus der Natur bekannt ist. Als markantes Beispiel hierfür sei das Tsun in Form eines Elefanten im Musée Guimet, Paris, genannt. An dieser Stelle wird ausdrücklich darauf hingewiesen, daß bei Stücken dieser Art während der Shang-Dynastie selten auf eine Ornamentik verzichtet wurde. Eine Ausnahme bildet das Rhinozeros der Brundage Collection (San Franzisco). Bei vergleichbaren Stücken, wie sie uns von Jadearbeiten des achtzehnten Jahrhunderts bekannt sind, kann der Tierkörper zwar ebenfalls mit Ornamenten versehen sein, häufig werden sie aber ganz weggelassen.

In der von uns behandelten Epoche werden Tiere selbst als Gefäße - wie beim Kuang bzw. Tsun - hergestellt; oft aber werden sie nur einem Gefäß beigeordnet, dienen also nurmehr als plastische Dekoration und als Träger eines solchen. Wird eine Tierdarstellung als Träger eines Gefäßes benutzt, so ist das Gefäß meist eine Altarvase. Gegenstände dieser Art dienten vorwiegend dem kultischen Gebrauch und sind häufig den fünfteiligen Altargarnituren (Wu-Kung) zugeordnet (ausführliche Beschreibung verschiedener Kuang und Tsun siehe Abschnitt "Archaische Bronzen als Vorlage").

Aus der Spät-Anyang-Zeit sind auch Gefäße bekannt, bei denen als Besonderheit mehrere Tiere in Form einer Pyramide übereinandergestellt werden.

Der Realismus bei tiergestaltigen Jadegefäßen

Ein vollendeter Realismus bei tiergestaltigen Jadegefäßen konnte sich schwerpunktmäßig erst im achtzehnten Jahrhundert durchsetzen. In anderen Materialien gab es zumindest ansatzweise schon sehr früh eine Form des Realismus. So orientierten sich bereits während der Shang-Dynastie Gefäße - nämlich die Tsun - an Vorlagen aus der Natur, doch wurden diese Gefäße mit nicht der Natur entsprechenden Ornamenten versehen, weil das Tier eine magische Funktion und Stellung hatte.

Ein wesentlicher Schritt zum Realismus in Bezug auf Tierdarstellungen wurde während der Han-Dynastie getan. Es fand eine kulturelle Öffnung zu den angrenzenden Steppenvölkern statt, deren Entwicklungsgeschichte enger mit Tieren verbunden war als die der auf Ackerbau ausgerichteten chinesischen Kultur. Diese Öffnung fand nicht zuletzt ihren Niederschlag in der Kunst.
Manche Kultbronzen wurden während der Han-Dynastie noch hergestellt, doch war die Kenntnis alter Riten während der Ch'ing-Dynastie verloren gegangen. Dadurch aber war der Weg frei für neue Darstellungsformen - in diesem Fall realistische.

Zwischen der Ch'ing-Dynastie und der Han-Dynastie bestehen gewisse Gemeinsamkeiten. Fand während der Han-Dynastie eine Öffnung zu den Steppenvölkern statt, so ist die Dynastie der Ch'ing zunächst eine Fremdherrschaft - nämlich die der Mandschuren -, die ihrem ursprünglichen Wesen nach mehr der Kultur der Steppenvölker entsprechen als dem der ackerbauenden Chinesen. Gemeinsam ist beiden Dynastien auch das Interesse an Kontakten zu den Nachbarvölkern und zum sonstigen Ausland. Während der Ch'ing-Dynastie ist in diesem Zusammenhang das achtzehnte Jahrhundert von besonderer Wichtigkeit, wurde doch

unter der Epoche Ch'ien-lung eine sehr weltoffene Politik betrieben.
Es sei an dieser Stelle hervorgehoben, daß die Öffnung nach außen im achtzehnten Jahrhundert vorwiegend eine freiwillige war, das Land also in jeder Beziehung, so auch in der Kunst, noch aus eigener Kraft schöpfte, im Gegensatz zum neunzehnten Jahrhundert, wo diese Öffnung von den europäischen Ländern erzwungen wurde.
Es wäre möglich, daß durch die Gemeinsamkeiten der beiden Dynastien auch gleiche künstlerische Ausdrucksformen entstanden, oder daß sich die Formensprache des achtzehnten Jahrhunderts durch die der Han-Dynastie inspirieren ließ.

Um die gleichartige Auffassung in der Konzeption aufzuzeigen, sei eine Bronzelampe in Gestalt eines Widders aus der Han-Dy-
Anm.: 6 nastie einer Jadedeckeldose aus der Ch'ien-lung-Epoche (Tafel 2), in Gestalt einer Hirschkuh gegenübergestellt. Beide Tiere sind in ruhender Position dargestellt. Beide Formen wirken ruhig und geschlossen. Die plastische Wirkung ist von ausdrucksvoller Natürlichkeit. Daß die Bronze etwas kompakter wirkt als die Jade ist dadurch zu erklären, daß alle vier Läufe des Widders symmetrisch unter den Körper gezogen sind und fest an ihm anliegen, im Gegensatz zu der Hirschkuh, deren rechter Vorderlauf aufgerichtet und frei gearbeitet ist. Auch die Hufe sind plastischer ausgearbeitet. Es sind dies jedoch keine stark unterschiedlichen künstlerischen Auffassungen. Die Abweichungen sind durch die verschiedenartigen Materialien zu erklären. Bronze neigt durch das gußtechnische Verfahren dazu, kompakter zu wirken. Beide Tierdarstellungen gehören stilistisch durch die Art ihrer Ausarbeitung dem Realismus an. Die Ranke, die von dem nach hinten gelegten Kopf der Hirschkuh gehalten wird und sich auf dem Rücken entlangwindet, gibt der Komposition eine leicht spielerische Variante, stört aber den realistischen Gesamteindruck nicht.

Um im Bereich der Gefäßformen realistische Tierdarstellungen zu schaffen, bieten sich Deckelgefäße an, da sie es ermöglichen, die natürliche Form des Tieres geschlossen wiederzugeben. Nicht selten wurden solche Gefäße als Altardosen zur Aufnahme von Räucherwerk verwendet.
Eine Ausnahme bilden Tiere, die durch ihre Form und Bewegung es ermöglichen, durch die natürliche Öffnung des Maules Eingang zu einem Gefäßkörper zu schaffen, wie dies beispielsweise bei springenden Fischen möglich ist.
(Siehe auch Abschnitt "Der springende Karpfen").

Ansonsten soll das eben gezeigte Beispiel stellvertretend für den Realismus bei tiergestaltigen Gefäßen stehen. Bevorzugt wurden Tiere dargestellt, die eine besondere Bedeutung innerhalb der chinesischen Religion oder Mythologie haben (z.B. Schildkröten, Rehe, Elefanten, Enten, Phönix, Fische etc.).

Der springende Karpfen

Wiederholt trifft man die Darstellung eines springenden Karpfens an, dessen aufgesperrtes Maul den Lippenrand einer Vase bildet. Nachweisbare Jadearbeiten in Form von Fischen existieren bereits seit der späten Shang- und frühen Chou-Dynastie. Allerdings waren sie zu dieser Zeit noch nicht plastisch gearbeitet. Der Umriß des Fisches wurde aus einer Jadeplatte gesägt. Flossen und Schuppen wurden dann in die Oberfläche der Jadeplatte eingeritzt.

Ursprünglich hatten die Fische kultisch-religiöse Bedeutung, die nach und nach bis zur Ming-Dynastie verflachte. Ganz ihres magischen Gehalts und übertragenen Sinnes wurden Stücke dieser Art jedoch nie beraubt. So gilt zum Beispiel heute noch der in den Wellen springende Karpfen als Symbol männlicher Kraft, und ein Fischpaar symbolisiert eine glückliche Verbindung.

Vasen aus Jade in Form eines springenden Fisches sind seit der Ming-Dynastie nachweisbar und wurden in dieser Form auch während der Ch'ing-Dynastie übernommen.

Die Darstellungen der Ming-Dynastie wirken dynamisch und vital (Tafel 3). Sie sind in sich geschlossen komponiert. Auch das schmückende Beiwerk ist fest in die Grundkonzeption einbezogen und verselbständigt sich nicht. Darstellungen dieser Zeit fließen nicht auseinander; das würde auf den Betrachter in Bezug auf die künstlerische Qualität flach wirken. Diese beiden negativen Gesichtspunkte lassen sich bei verschiedenen vergleichbaren Stücken des achtzehnten Jahrhunderts, besonders bei denen des auslaufenden achtzehnten Jahrhunderts, nachweisen. Als typisches Beispiel für ein Stück, dem die innere Spannkraft, die Ming-Stücken eigen ist, fehlt, sei die Fischgruppe genannt, die unter der Katalog-Nr. 382 am 17. Mai 1977 bei Sotheby Parke Bernet, Hong Kong, zur Versteigerung kam (Tafel 4).

Diese Fischgruppe vermittelt keine Aussage, wirkt leblos und ist aus diesem Grunde eher dem kunstgewerblichen, als dem künstlerischen Sektor zuzuordnen.
Die technische Perfektion dieses Stückes ist nicht in Zweifel zu ziehen, wie überhaupt die überwiegende Mehrheit der Jadearbeiten des achtzehnten Jahrhunderts sich durch diese Eigenschaft auszeichnet. Das oben erwähnte Stück sei in diesem Zusammenhang stellvertretend für andere Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts genannt.

Die Fähigkeit, ausdrucksstarke Jadearbeiten herzustellen, war jedoch nicht völlig abhanden gekommen. Eine Fischgruppe aus der Ch'ing-Dynastie im Palast-Museum, Taipei (Taiwan), (Tafel 5), ist Beleg hierfür. Technische Perfektion und geschlossener, harmonischer Aufbau gehen hier Hand in Hand.
Im Gegensatz zu vergleichbaren Ming-Stücken, strahlt diese Gruppe nicht deren urtümliche Kraft aus, sondern wirkt eher etwas verspielt, was durch die wie Filigran wirkende Arbeit bedingt ist. Das Filigranhafte tritt besonders bei dem frei gearbeiteten Drachenwesen, das sich hinter dem Rücken des springenden Fisches emporschwingt, hervor. Auch das Maul mit den plastisch gearbeiteten Zähnen und Fransen ist ein Detail, das in dieser Beschreibung Beachtung finden soll. Obwohl das Drachenwesen etwas losgelöst gearbeitet ist, ist es doch in die Gesamtkomposition einbezogen und wirkt nicht etwa als Fremdkörper, wie es sonst häufig bei Stücken des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts zu beobachten ist. Auch kann man hier nicht davon sprechen, daß das plastische Beiwerk die eigentliche Darstellung überwuchert, wie dies ebenfalls häufig während der Ch'ing-Dynastie anzutreffen ist (Tafel 44 und siehe Seite 138).

Gefäße in Pflanzenform

Für Gefäße in Pflanzenform gelten dieselben Kriterien wie bei denen in Tiergestalt, was deren technische und künstlerische Qualität betrifft.

Archaische Bronzearbeiten konnten für diese Gruppe im Gegensatz zu der der Tierdarstellungen nicht als Vorlage dienen, da zu jener Zeit Arbeiten in dieser Form nicht hergestellt wurden. Hauptsächlich orientierten sich die Chinesen des achtzehnten Jahrhunderts an keramischen Formen, sofern nicht die Natur unmittelbar als Vorlage diente.
Drei Gefäßgruppen sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung: die Blütenkelchschalen, die Flaschenkürbisvasen und Kannen in Form einer Frucht. Eine genauere Auseinandersetzung mit Gefäßen dieser Art folgt im Abschnitt "Keramische Vorlagen für Jadegefäße".

Gegenstände aus getriebenen Edelmetallblechen der Tang-Dynastie können ebenfalls einen gewissen Einfluß ausgeübt haben. Stücke dieser Art gingen wiederum eine wechselseitige Beziehung mit keramischen Arbeiten ein. Sie sind allerdings von größerer Bedeutung für den Dekor als für die Form (siehe auch "Der indische Stil").

Es fällt auf, daß Gefäße in Pflanzenform weitaus seltener im sakralen Bereich Verwendung fanden, als solche in Tierform, was darauf zurückzuführen ist, daß die Tradition dieser Gefäßtypen wesentlich jünger ist als die der tiergestaltigen. Früheste Stücke in Pflanzenform dürften die Blütenkelchschalen sein. Diese wiederum werden bezeichnenderweise häufig den Altargarnituren beigeordnet.

Finden wir bei tiergestaltigen Gefäßen Arbeiten aus Jade bereits sehr früh - zurückgehend bis in die Han-Dynastie -, so

vermißt man dies in Bezug auf Gefäße in Pflanzenform völlig. Eine Ausnahme bilden die Blütenkelchschalen.
Erst während der Ming-Dynastie treten Gefäße in Pflanzenform in größerem Umfange auf. Im achtzehnten Jahrhundert haben sie ihren festen Platz innerhalb der Jadearbeiten gefunden.

Der indische Stil

Ein Großteil der oben genannten Waren wird dem sogenannten indischen Stil zugeordnet. Trinkgefäße und Schalen - oft so dünnwandig gearbeitet, daß sie nahezu transparent wirken und häufig mit Edel- und Halbedelsteinen besetzt - in Blatt- und Blütenform, Gegenstände mit reicher Pflanzenornamentik erfreuten sich großer Beliebtheit am Hofe der Großmogulen. Sie brachten mit dem Islam auch die aus dieser Religion resultierende Vorliebe für Pflanzenmotive aus dem Vorderen Orient mit nach Indien. In diesem Zusammenhang gesehen, wäre es wohl besser, vom Geschmack der islamischen Kultur, denn von einem indischen Geschmack bzw. Stil zu sprechen.

Fruchtförmige Kannen mit Ausguß in Gestalt eines Tierkopfes werden ebenfalls dem Bereich des indischen Stils zugeordnet. Sie treten in der Keramik der Tang-Zeit auf und kommen aus dem Iran (Siehe Abschnitt "Keramische Vorlagen").
Auch gewisse florale Dekorationselemente, die man dem indischen Stil zuordnet, lassen sich nicht auf Fremdeinflüsse des siebzehnten Jahrhunderts - seitdem spricht man vom indischen Stil - beschränken. Es gab hierfür bereits seit der Tang-Dynastie chinesische Vorlagen im Bereich der Metallarbeiten. Daß diese Stücke wiederum stark dem persischen Einfluß unterworfen waren, also den Geschmack des islamischen Kulturkreises widerspiegelten und übernahmen, untermauert zwar die These des fremden, ursprünglich nicht chinesischen Geschmackes, jedoch muß festgestellt werden, daß die Berührung und innere Verarbeitung desselben bedeutend früher als das siebzehnte Jahrhundert anzusetzen ist, zumal, wie oben festgestellt, der sogenannte indische Stil dem islamischen entspricht.
Wesentlich ist aber, daß Jadearbeiten in diesem Stil tatsächlich erst seit dem siebzehnten Jahrhundert auftreten und zwar zunächst verstärkt in Indien, während im achtzehnten Jahrhun-

dert China die führende Rolle im Herstellen derartiger Gegenstände übernimmt.
Besonders unter der Regierungsepoche Ch'ien-lung, der ein großer Liebhaber des indischen Stiles war, wurde die Herstellung von Jadearbeiten solcher Art forciert. Ch'ien-lung selbst gründete den Hsi-fan tso ("Westlicher Fremdladen"), ein Palastatelier, in dem man sich vorwiegend der Herstellung von Jadearbeiten im indischen Stil widmete.
In der Auffassung der Form, des Dekors und in der Qualität sind indische und chinesische Stücke dieser Art so identisch, daß es unmöglich ist, deren tatsächliche Provenienz - Indien oder China - festzustellen, es sei denn, es liegen Stücke mit einer Inschrift vor, obwohl auch dies nicht immer ein sicheres Kriterium sein muß, da Arbeiten für den Export auch des öfteren mit Inschriften in der Sprache des Landes, in welches das Stück geliefert werden sollte, versehen wurden. Dies trifft allerdings mehr für chinesische Exportstücke nach Indien zu als umgekehrt.

Berücksichtigt man, daß die Chinesen weitaus längere und größere Erfahrung im Umgang mit Jade hatten als die Inder, die lediglich kleinere Gegenstände - Dolchgriffe, verschiedene Zierate an Gefäßen etc. - herstellten, und daß Gefäße im sogenannten indischen Stil erst im achtzehnten Jahrhundert in großer Zahl in China angefertigt wurden, liegt der Schluß nahe, daß im siebzehnten Jahrhundert, der Blütezeit des großmogulischen Reiches, chinesische Künstler an den indischen Hof verpflichtet waren. Diese könnten, nachdem sie in ihr Heimatland zurückgekehrt waren, in dem ihnen bekannten Stil weitergearbeitet und diesen auch anderen Künstlern vermittelt haben. Es wäre dies eine Erklärung für die qualitativ hochstehenden Arbeiten und deren erst später verstärkten Anfertigung in China. So naheliegend diese Erklärung ist, gibt es leider keinen endgültigen Beweis für diese These, da Dokumente, die auf die Anwesenheit chinesischer Jadearbeiter in Indien hinweisen, nicht vorhanden sind.

Eine Altarschale der Sammlung Mrs. Georg Vetlesen aus der Ch'ien-lung-Epoche, die die Päonie - Symbol des Frühlings, des Monats März, des Reichtums und des weiblichen Yin, sowie das Prinzip weiblicher Schönheit - als Motiv aufgreift, sei als Beispiel für den indischen Stil aufgeführt (Tafeln 6/7).
Mit der Wahl eines beliebten Pflanzenmotives wurde zwar dem chinesischen Geschmack Rechnung getragen, die Ausführung der Details verweist jedoch auf den indischen Stil. Besonders die am Rande unterhalb von Päonienblüten angebrachten acht losen Ringhenkel sind auffallend. Lose Ringhenkel sind in China nicht ungewöhnlich. Bereits bei Bronzen der Chou-Dynastie sind sie anzutreffen. Bemerkenswert ist in diesem Fall deren hohe Anzahl. Bei indischen Stücken ist dies keine Seltenheit. Hier treten Ringhenkel sogar nicht nur nebeneinander, oder - wenn untereinander - mit einem gewissen Zwischenraum auf, sondern oft sind sie dicht untereinander gestaffelt. Diese spezielle Form konnte sich in China nicht durchsetzen und bleibt die Ausnahme.

Als Sonderfall sei ein Tsun der Baur Collection vorgestellt (Tafel 8). Der eigentliche Gefäßkörper entspricht dem rein chinesischen, klassischen Formempfinden. Die angebrachte Ringhenkelformation, bestehend aus 96 symmetrisch angeordneten Ringhenkeln, ist jedoch atypisch für den chinesischen Geschmack. Daß dieser Gefäßkörper zum Träger einer durch fremdländischen Geschmack beeinflußten Dekoration wurde, entspricht der Experimentierfreudigkeit und dem Stolz auf den technischen Perfektionismus der Kunsthandwerker der von uns behandelten Epoche.
Das Anbringen einer Vielzahl von Ringhenkeln ist dem indischen
Anm.: 7 bzw. islamischen Einfluß zuzuschreiben, ebenso wie die über den eigentlichen Gefäßrand herausragenden Blüten, wie unser Beispiel Tafeln 6/7 zeigt. Daß bei dieser Schale auch im Spiegel eine Blüte plastisch wiedergegeben ist und auch die Bodenunterseite sorgfältig ausgearbeitet ist, ist bezeichnend für

Stücke dieser Art. Die sorgfältige Ausarbeitung der Bodenunterseite sei besonders hervorgehoben, ist dies doch wesentliches Merkmal bei derartigen Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts. Bei späteren Stücken läßt diese liebevolle Behandlung nicht sofort sichtbarer Stellen merklich nach. Das gezeigte Beispiel soll hier stellvertretend für ähnliche Stücke stehen.

Eine indische Vase bei Christie's in London zeigt die bereits oben erwähnte, dicht untereinander gestaffelte Ringhenkelformation. Als Halterung derselben dienen eingerollte Blätter (Tafel 9). Henkel in pflanzlichen Formen fanden bei chinesischen Jadearbeiten des achtzehnten Jahrhunderts ebenfalls Verwendung. Auch die Füße mancher Schalen sind in dieser Art gearbeitet (Tafel 13). Dies ist auf den Einfluß des indischen Stiles zurückzuführen. Tierkopfhenkel sind für den ursprünglichen chinesischen Geschmack typischer.
Zusätzliche Verzierungen durch eingesetzte Edelsteine, hier in Gold gefaßte Rubine, konnten sich in China nicht durchsetzen. Sie tauchen höchstens in Randgebieten auf, wie beispielsweise bei mongolischen oder sino-tibetischen Stücken.

Der Korpus der gezeigten Vase ist auf eine Fruchtform zurückzuführen. Auch die fruchtförmigen Gefäße werden dem indischen Stil zugeordnet. Eine Kanne, deren Korpus in Melonenform gearbeitet ist (Tafel 10), sei aus diesem Grunde der aus Indien stammenden Vase (Tafel 9) gegenübergestellt. (Melonenförmige Kannen treten auch in Sung-Keramik auf. Die auf Tafel 10 abgebildete Kanne wird unter diesem Aspekt nochmals im Kapitel "Kannen" behandelt). Dieses Stück bietet sich deshalb als Beispiel an, da es durch eine Bodenmarke aus vier Charakteren als chinesische Arbeit ausgewiesen ist. Auch der aus drei Stegen bestehende, hochgezogene Metallhenkel mit Émail-cloisonné ist eine rein chinesische Arbeit und eine weitere Hilfe bei der Feststellung der Provenienz.

Der Ausguß in Form eines Tierkopfes ist auf ursprünglich sassanidischen Einfluß zurückzuführen.
Zwar gehört dieses Stück in die Chia-ch'ing-Epoche, verweist also bereits in das neunzehnte Jahrhundert, doch steht es noch völlig in der Tradition der Ch'ien-lung-Ära, die neben der Sung-Dynastie eine Blütezeit des jadeverarbeitenden Handwerks war.

Schalen, wie das hier vorgestellte Stück der Ch'ien-lung-Epoche aus der Sammlung Baur (Tafel 11), wurden während des achtzehnten Jahrhunderts in einer Vielzahl angefertigt. Man ordnet Stücke dieser Art dem indischen Stil zu. Die Schale ist sehr dünnwandig, fast durchsichtig gearbeitet - eines der Kriterien des indischen Stiles - und mit feinem dichtem Dekor, in diesem Fall stilisierten Blumen versehen.
Mit Ausnahme der technischen Bearbeitung ist das Stück jedoch weder, was die Form noch was den Dekor betrifft, ein neuer Typ des siebzehnten bzw. achtzehnten Jahrhunderts. Die Form könnte annähernd einer keramischen Form der K'ang-hsi-Epoche entsprechen. Ihr Ursprung ist jedoch bis zu den Metallarbeiten der Tang-Dynastie zurückzuverfolgen. Dieser Schalentyp mit tiefem Fußring trat innerhalb der Keramik erst später auf, als bei Schalen aus Metall. Erste Stücke dieser Form in Keramik sind seit der Sung-Dynastie nachzuweisen.

Anm.: 8 Stellen wir der Jadeschale eine Goldschale (Tafel 12) aus der Tang-Dynastie gegenüber, die 1970 in Ho-kia-ts'ouen, ein Vorort von Singkiang (Shensi), entdeckt wurde, so können folgende Gemeinsamkeiten aufgezählt werden:

1) Die Grundformen stimmen überein, lediglich der Boden der Tang-Schale ist ein wenig größer.
2) Beide Schalen haben einen ausgestellten Fußring.
3) Bei beiden Schalen schwingt der Lippenrand aus.

Was den Dekor betrifft, so sind auch Verbindungen zu den Metallarbeiten der Tang-Dynastie herzustellen. So ist der sti-

Anm.: 9 lisierte Blumendekor der Innenseite einer vergoldeten Schale der Tang-Dynastie (ebenfalls aus dem Fund von Ho-kia-ts'ouen) z.B. mit dem Blumendekor der hier besprochenen Jadeschale zu vergleichen, auch wenn er nicht ganz so dicht und fein ausgearbeitet ist. Eine Bodenmarke, bestehend aus vier Charakteren, bezeichnet die Jadeschale als ein Stück der Ch'ien-lung-Epoche. Die hervorragende Qualität des Steines und die meisterhafte Bearbeitung machen diese Datierung und eine Zuordnung zu der Werkstatt des Hsi-fan tso (siehe auch Seite 23) wahrscheinlich.

Konnten bei der soeben vorgestellten Schale Verbindungen zu einer früheren Epoche hergestellt werden, so scheidet dies bei der Schale der Avery Brundage Collection aus (Tafel 13). Zwar sind Fremdeinflüsse nicht zu verleugnen: die Henkel, die sich in Blütenform an den Gefäßrand anschließen, die Füße in Form nach innen gerollter Blätter (siehe auch Seite 25), die die aus übereinanderlappenden Blütenblättern gebildete Schale tragen. Dies alles sind Kriterien für den indischen Stil. Die Gestaltung des Gefäßes ist aber nicht mehr an strenge Grundformen gebunden. Somit ergibt sich eine neue Ausdrucksmöglichkeit.
Die Kanten der Blütenblätter im Inneren unterstreichen die in Kurven schwingende Bewegung der Schale und geben ihr eine gewisse Natürlichkeit, obwohl das stilisierende Element vorherrschend ist. Dies äußert sich zum Beispiel in dem sternförmigen Muster, das die nach innen umgebogenen Blattränder im Spiegel der Schale bilden. Wegen der neuen Formgebung ist diese Schale an das Ende einer Stilentwicklung zu setzen, die man den indischen Stil nennt. Auf Grund der technischen Ausarbeitung und der verschiedenen beigefügten Ausschmückungen, wie die blütenförmigen Henkel und die Füße in Form nach innen gerollter Blätter, gehört sie in den Bereich des indischen Stils.
Es ist bei dem auf Tafel 13 abgebildetem Stück jedoch ein Unterschied zu vorher beschriebenen Stücken des sogenannten indischen Stiles festzuhalten. Zwar bedient man sich verschiede-

ner Merkmale des indischen Stils, doch hält man nicht starr an fremden Vorlagen fest. Somit konnte sich unter Zuhilfenahme nichtchinesischer Ausdrucksweise eine neue selbständige Formensprache entwickeln. Dies ist das Verdienst der chinesischen Künstler des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Schale der Avery Brundage Collection läßt sich nicht in eine Tabelle gleichartiger Schalen mit denselben formalen Grundzügen einordnen, sondern zeigt eine künstlerisch freie Komposition.

Der Realismus bei Gefäßen in Pflanzenform

Mit dem Ende der Ming-Dynastie setzt innerhalb der Jadearbeiten in China eine verstärkte Vorliebe zu realistischen Darstellungen in Bezug auf die Gefäßform ein, die besonders im achtzehnten Jahrhundert zum Tragen kam. Es war dies bereits bei Tierdarstellungen festzustellen und findet auch ausgeprägten Niederschlag innerhalb pflanzlicher Darstellungen.
Zwar sind bereits während der Sung-Dynastie realistische Darstellungen in größerem Umfange nachzuweisen, doch beschränken sich diese vorwiegend auf kleinteilige Gegenstände wie Zieranhänger etc., oder der Realismus ist auf Dekorationselemente beschränkt.
Treten während der Sung-Dynastie Gefäße in Pflanzenform auf, so ist das Gefäß auf die wesentlichsten Merkmale der Pflanze reduziert. Es handelt sich also um stilisierte, nicht realistische Darstellungen.

Im achtzehnten Jahrhundert bedient man sich sowohl der stilisierten als auch der realistischen Darstellungsweise; auch sind Formen möglich, die sich nicht eindeutig einer der beiden Darstellungsweisen zuordnen lassen. In diesem Fall sind zwar die einzelnen Details realistisch ausgeführt, doch werden diese in einer Art zusammengefügt, wie dies in der Natur nicht möglich ist.

Zur Erläuterung der oben genannten unterschiedlichen Darstellungsweisen, seien zwei Lotosschalen und ein Deckelgefäß in Lotosform gegenübergestellt.

Bei der Schale auf Tafel 14 handelt es sich um ein Stück aus der Sung-Dynastie. Die Assoziation zu einer Lotospflanze kann
Taf.: 10 sofort hergestellt werden, obwohl auf jede der Natur angepaßte, detaillierte Ausarbeitung verzichtet wurde. Die Pflanzenform ist auf eine nahezu geometrische Form vereinfacht worden

und entspricht damit der stilisierenden Darstellungsweise.

Die Schale aus der Sammlung Vetlesen befindet sich im Grenzbereich. Sie besteht aus drei Komponenten: (Tafel 15)

1. der eigentlichen Schale, die aus Blättern geformt ist,
2. der im Spiegel plastisch gearbeiteten Blüte und
3. dem als Henkel plastisch gearbeiteten Blütenpaar.

Für sich allein betrachtet, entsprechen alle drei Komponenten weitgehendst dem Realismus. Allein die der Natur widersprechende Zusammenstellung der einzelnen Komponenten steht dem echten Realismus entgegen.
Die Bodenunterseite ist genau wie bei dem auf Tafel 7 wiedergegebenen Stück sorgfältig ausgearbeitet und entspricht denselben Kriterien (Vergleiche "Der indische Stil", Seiten 24/25).
Die Schale selbst kommt durch die übereinandergelappten, geschwungenen Blätter natürlichen Formen sehr nah, nur wirkt die Gesamtkomposition zu symmetrisch, um der Natur ganz zu entsprechen.

Anders ist es bei dem Deckelgefäß der Sammlung Baur, das bis in die kleinsten Details - Blüten, Blattwerk, Stengel - der Natur folgt (Siehe Tafel 16). Gefäß und Deckel sind je ein Lotosblatt. Dies ist nicht realistisch, aber ein gelungener Versuch, eine realistische Wirkung zu erzielen. Von den beigefügten Vogeldarstellungen muß man in diesem Zusammenhang absehen. Sie sind zwar realistisch gearbeitet, entsprechen aber nicht den natürlichen Größenverhältnissen. Die Pflanzendarstellung als solche ist jedoch realistisch zu nennen.

Im Rahmen des Realismus möchte ich ein weiteres Gefäß der Sammlung Baur vorstellen. Es handelt sich um einen länglich ovalen Korb (Tafel 17).
Nun mag es fraglich erscheinen, ob dieses Stück in Bezug auf

die Gefäßform tatsächlich dem Realismus zuzuordnen ist, da sich die Schale nicht unbedingt als pflanzliche Form identifizieren läßt. Es sei jedoch darauf hingewiesen, daß zum einen die Gesamtkomposition mit realistischen Pflanzendarstellungen überwuchert ist, daß diese stark in den Vordergrund treten und somit eine Legitimation geben, das Gesamtstück dem Realismus zuzuordnen. Man würde auch von Realismus sprechen, wenn der Korb genau nachgeschnitten wäre. Zum anderen gibt es durchaus natürliche Formen, die die Gestalt einer Schale annehmen können, z.B. Wurzelholzformationen. Der Henkel der Schale wird durch einen Ast gebildet, von dem ein Gerank aus Zweigen, Blättern und Trauben auf und über den Gefäßrand führt. Eine Belebung erfährt das Stück durch verschiedene Insekten (Käfer, Heuschrecke, Gottesanbeterin etc.), die auf Blättern und Zweigen angebracht sind. Im Gegensatz zu dem oben vorgestellten Lotosdeckelgefäß, befinden sich hier die Tiere in einem angemessenen Größenverhältnis. Die Darstellung folgt bis in die kleinsten Details der Natur: Blattadern, Struktur der Ranken, ausführliche Ausarbeitung der Insekten. Selbst die verschiedene Färbung der Jade versucht man sinnvoll zu nutzen, um der Natur möglichst nahe zu kommen. So ist das Blatt von intensivem Grün, während der Ast eher dunkel wirkt.

Für Arbeiten dieser Art gibt es keine früheren Vorlagen. Sie sind eine Neuentwicklung des achtzehnten Jahrhunderts.

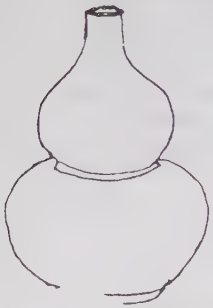
Keramische Vorlagen

Wenn in diesem Kapitel Jadearbeiten behandelt werden, die sich an keramischen Vorlagen orientieren, so muß berücksichtigt werden, daß viele keramische Gefäße bereits selbst Gegenstände aus fremden Materialien zum Vorbild nahmen. Gefäße dieser Art erfuhren aber zum Teil eine solche Veränderung und wurden als keramische Form derart ihrem Material gemäß verändert, daß die Erinnerung an die ursprüngliche Form erlosch, wenn die keramische Weiterentwicklung in anderen Materialien wiedergegeben werden sollte - in diesem Falle in Jade.
So ist es bei solchen Gegenständen legitim, von keramischen Vorlagen zu sprechen, da die Keramik unmittelbarer Bezugspunkt war, obwohl sie selbst ursprünglich Anregungen in Fremdmaterialien suchte und fand. Neben Gegenständen dieser Art gab es innerhalb der vier Gefäßtypen (Flaschen, Vasen, Töpfe und Schalen) noch eine Vielzahl rein keramischer Entwicklungen.

Die Flaschenkürbisvase

Abb.: 1
Anm.: 11

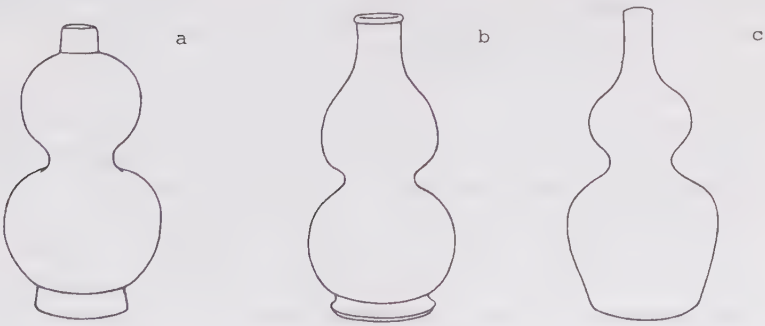
Die Flaschenkürbisvase gehört zu der Gruppe von Gefäßen, die nach Vorlagen aus der Natur entwickelt wurde. Es fand dies seinen Niederschlag zunächst innerhalb der Keramik. Die natürliche Form wurde auf ihre wesentlichen Merkmale reduziert und in eine Grundkonzeption gebracht, die zwar stilistisch verändert werden konnte, aber nicht mehr den Launen der Natur folgen mußte. Die Form war damit stilisiert und schematisiert. Diese Reduzierung auf eine allgemeingültige Grundform der Flaschenkürbisvase fand während der Sung-Dynastie statt. Die während der Sung-Dynastie geschaffene Grundform wurde während der Ming-Dynastie (Wan-li-, Chia-Ching- und Hsüan-te-Epoche) und der Ch'ing-Dynastie (K'ang- (K'ang-hsi-Epoche) variiert.



Nördl. Sung-Dynastie
960 - 1127

In Jade wird die Form des Flaschenkürbisses als Vase erst während der Ming-Dynastie aufgegriffen. Zu diesem Zeitpunkt war die Flaschenkürbisform als eine keramische bereits derart festgelegt, daß nur die keramische Form als Vorlage gelten kann, es sei denn, man besann sich unmittelbar der Natur und schuf eine genaue Abbildung derselben.

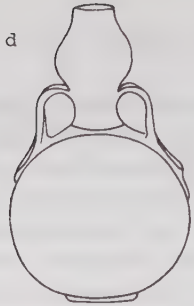
Abb.: 2 Flaschenkürbisvasen der Ming-Dynastie



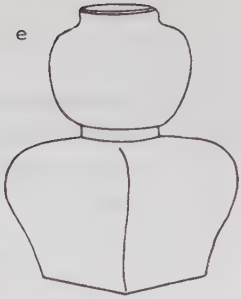
Chia-ching
1522-66

Wan-li
1573-1619

Wan-li
1573-1619



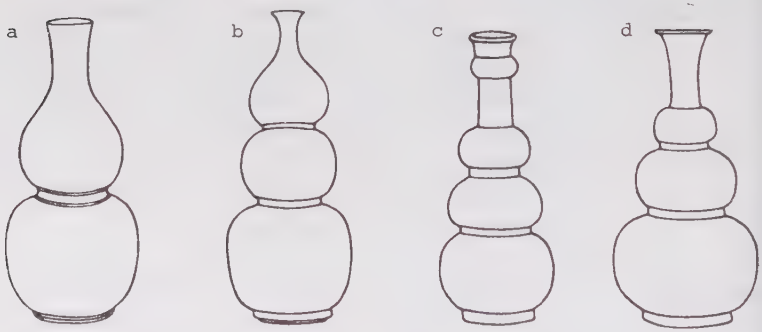
Hsüan-te
1426 - 35



Chia-ching
1522-66

Flaschenkürbisvasen der Ching-Dynastie

Abb.: 3



K'ang-Hsi-Epoche 1662-1722

Die genaue Nachahmung der schlichten keramischen Formen konnte sich bei Flaschenkürbisvasen in Jade nicht durchsetzen. So stimmen die Grundformen häufig nur in groben Zügen überein. Die Jadegefäße erhalten plastisches Beiwerk oder Ausschmückungen, die bei frühen keramischen Vergleichsstücken nicht zu finden sind. Als neu hinzugekommene Details, die besonders im achtzehnten Jahrhundert zum Tragen kamen, sind am Vasenkörper angebrachte Henkel zu nennen.

Anm.: 12 Eine Keramikvase mit schwarzer Glasur aus Chü-lu-hsien, Hopei, nördliche Sung-Dynastie, ist ebenfalls mit Henkeln versehen, doch sind diese in keiner Weise mit solchen zu vergleichen, wie sie bei Jadearbeiten des achtzehnten Jahrhunderts Verwendung fanden.
Die seilartig gedrehten Henkel, die die zwei Laibungen miteinander verbinden, erscheinen noch zweckmäßig, bedingt durch die Proportionen der Vase, deren oberer Teil im Verhältnis zum unteren für diese Form relativ klein ist (ca. 1:3,5), so daß er fast die Funktion eines Flaschenhalses übernimmt.

Die durch plastische Blätter gehaltenen Ringhenkel auf Tafel 18 verbinden zwar auch die beiden Laibungen der Vase, doch sind sie in diesem Falle, wiederum bedingt durch die Proportionen, eines praktischen Zweckes völlig enthoben.

Auf Tafel 19, wo die Henkel auf der Schulter unterhalb des Deckels angebracht sind, wird noch offensichtlicher, daß es sich bei derartigen Henkelformationen nur um rein dekorative Elemente handeln kann. Das Aufsetzen von Deckeln war ebenfalls ungewöhnlich. Es ist nicht schlüssig nachzuweisen, in welchem Materialbereich der chinesischen Kunst bzw. des chinesischen Kunstgewerbes erstmals Flaschenkürbisvasen mit Deckeln auftreten. Zumindest gibt es während der Ch'ing-Dynastie neben Jadearbeiten in dieser Form auch solche in Porzel-
Anm.: 13 lan und Metall (hier speziell Émail-cloisonné). Der Flaschenkürbisvase einen Deckel zu geben, ist ein weiterer Zug des Realismus, denn der Flaschenkürbis in der Natur, ehe er zu einer Flasche gehöhlt wurde, ist oben geschlossen. Bei Jadevasen dieser Form treten jedoch im Gegensatz zu anderen Materialien Deckel häufiger auf. Früheste Stücke dieser Art sind bestenfalls in die späte Ming-Dynastie zu datieren; die meisten wurden im 18. Jahrhundert angefertigt.

Flaschenkürbisvasen auf Bronzevorlagen zurückzuführen, ist
Anm.: 14 unrichtig. Treten derartige Gefäße aus Metall in größerem

Umfange auf - vorwiegend mit Émail-cloisonné versehen - so geschieht dies während der Ch'ing-Dynastie. Nachdem aber, wie oben ausgeführt, bereits seit der Sung-Dynastie Flaschenkürbisvasen in Keramik nachzuweisen sind, kommen sowohl für Jade als auch für Metall nur diese als Vorlage in Betracht.

Anm.: 15 Die symbolische Bedeutung des Flaschenkürbis

Von jeher war der Flaschenkürbis als von der Natur gegebenes Wasserbehältnis in Gebrauch. Die damit verbundene positive Erinnerung an Erquickung mag dazu geführt haben, daß
Anm.: 16 dieses Gefäß dem taoistischen Unsterblichen Li T'ieh-kuai als Attribut beigegeben wurde. In diesem Fall entströmt der Flasche Rauch, in dem oft Tiere schweben, häufig fünf Fledermäuse, Symbol der fünf Segnungen. Dies soll die übernatürliche Fähigkeit Li T'ieh-kuai's andeuten, seinen Geist vom Körper zu trennen (Abbildung 4).

Abb.: 4

Dargestellt ist diese sagenhafte Gestalt stets als Bettler mit eiserner Krücke und Flaschenkürbis. Li T'ieh-kuai erwarb auf Erden derartig große Kenntnisse der Magie, daß er in der Lage war, Lao-tse in himmlischen Sphären aufzusuchen, um mit ihm zu diskutieren, während er seinen Körper auf der Erde zurückließ.

Als sein Geist einmal später als gewöhnlich zur Erde zurückkehrte, hatte sein Schüler, der annahm, Li T'ieh-kuai sei tatsächlich verstorben, den Körper verbrannt. Auf der Suche nach Ersatz schlüpfte der Geist in den Körper eines soeben verstorbenen Bettlers. Li T'ieh-kuai gilt als Schutzpatron der Reisenden, Apotheker und Drogisten. Aus diesem Grunde hängen Apotheker und Drogisten oft sein Attribut, den Flaschenkürbis, als Zeichen ihres Gewerbes aus.

Die Darstellung eines Flaschenkürbisses rief Assoziationen zu den übernatürlichen Fähigkeiten Li T'ieh-kuai's wach, und allmählich übertrug man diese auch auf sein Attribut. Derselbe Vorgang ist bei den Attributen der anderen sieben Unsterblichen nachzuweisen. So gilt der Flaschenkürbis als Zeichen des langen Lebens, der Magie, der Sternseherei und als Schutz vor

bösen Einflüssen. Im Laufe der Zeit wurde er auch einfach als glückverheißendes Symbol betrachtet.

Bezeichnenderweise wurden diese Gefäße auch "ta-chi hu-lu" benannt, was soviel wie Flaschenkürbis des großen Glückes bedeutet. Bei größeren Jadegefäßen in dieser Form wurden sogar häufig die Schriftzeichen für ta-chi (großes Glück) mit in die Dekoration einbezogen (Vergleiche Tafel 19).

Anm.: 17 "Doubtless all these associations combined to contribute to the fact that, for at least five hundred years, a gourd of this form and shape has been called 'Bottle Gourd of Great Fortune (ta-chi hu-lu)'."
Der beschriebene Symbolgehalt, den der Chinese dem Flaschenkürbis beimißt, ist auf die populäre taoistische Volksreligion zurückzuführen.

Die Form des Flaschenkürbis wurde auch in Miniaturgröße angefertigt. Dienten solche Miniaturgefäße nicht nur als Dekorationsobjekt zum Aufstellen, sondern sollten Sie auch einen praktischen Zweck erfüllen, so fanden sie vereinzelt als Gürtelknebel oder Snuffbottles Verwendung. Es treffen für diese Miniaturausgaben dieselben Kriterien zu, wie für die größeren Vergleichsstücke.

Anm.: 18 "Gourd-shaped bottles were the traditional symbols of medicine and healing and therefore snuff bottles of gourd shape would have had appeal for the doctor or the druggist."
Es ist dies auch für die Gürtelknebel zutreffend.

Als Dekor bei Flaschenkürbisvasen in Jade wurden gerne Pflanzenmotive gewählt. Auch bereits während der Sung-Dynastie gab es in der Keramik mit Pflanzenmotiven in Relief dekorierte Stücke. Der Dekor fällt bei diesen jedoch weitaus sparsamer aus, als bei den Jadearbeiten des achtzehnten Jahrhunderts, bei denen eine Vorliebe zu dichter, das ganze Gefäß überziehender Dekorationsweise besteht.

Anm.: 19 Das auf Abbildung 5 gezeigte Dekorationsmotiv hat sich beim Porzellan (besonders häufig in unterglasurblauer Malerei) und bei Émail-cloisonné-Arbeiten bis in die Ch'ing-Dynastie gehalten; bei Jadearbeiten ist es jedoch nur von zweitrangiger Bedeutung.

Figürliche Darstellungen, Tiere und Landschaften, wie sie beim Porzellan häufig als Dekor angebracht wurden, treten bei Flaschenkürbisvasen aus Jade nur in sehr geringem Umfang auf.

Abb. 5
Flaschenkürbisvase
der Sung-Dynastie

Werden Tierdarstellungen gewählt, so sind diese vorwiegend stilisiert dargestellt und ergeben häufig, bedingt durch Homophone, Worte von unterschiedlicher Bedeutung mit gleicher Aussprache, einen rebusartigen Sinn.
Es ist dies bei der Vase auf Tafel Nr. 19 zu sehen, wo durch die Darstellung der Fledermäuse (chinesisch: fu, gleichbedeutend mit Glück) die als Dekoration gewählten Schriftzeichen "Großes Glück" nochmals betont werden.
Beliebt war es, das gestellte Thema des Flaschenkürbisses im Dekor wieder aufzunehmen. Es wäre denkbar, daß man damit eine möglichst realistische Wiedergabe erreichen wollte - eine Darstellung, die ganz Flaschenkürbis ist. Es entspräche dies dem damaligen Hofgeschmack, der realistische, komplizierte Formen bevorzugte. Es liegt nahe, daß sich die Mehrzahl der Künstler nach diesem herrschenden Hofgeschmack richtete.
Bei Jadearbeiten wurde der soeben beschriebene Dekor sowohl bei Vasen als auch Kannen in Flaschenkürbisform besonders häu-

fig gewählt (vergleiche Tafeln 18 und 19), es gab ihn aber bereits seit der Ming-Dynastie in der Porzellanmalerei (siehe Abbildung 5).

Anm.: 20 Der Kürbisdekor wurde nicht nur, wie bei unseren Beispielen auf den Tafeln 18 und 19 in Relief wiedergegeben, sondern auch in plastischer Form.

Die auf Abbildung 6 gezeigte Weinkanne ist eine Wiedergabe einer Zeichnung von Hsiang Yüan-pien (1525-1590). Die tatsächliche Existenz von Stücken, zumindest in genau der von Hsiang Yüan-pien wiedergegebenen Form, ist in vielen Fällen in Zweifel zu ziehen, zumal er häufig aus der Erinnerung malte und sich so wohl auch künstlerische Freiheiten einschlichen. Der Henkel der Weinkanne auf Abbildung 6 ist von einer derart fragilen Ranke umgeben und so dünn angesetzt, wie es für einen Gefäßtypus dieser Art in Keramik schlechthin unmöglich ist. Aber gerade bei Gefäßen in Fruchtform scheint Hsiang Yüan-pien eine Vorliebe dafür entwickelt zu haben, Henkel genau in der Art wie auf Abbildung 6 wiederzugeben.

Anm.: 21

Abb. 6:
Weingefäß, Hung Chih-Ware, Ming-Dynastie

Wenn Hsiang Yüan-pien auch manche Gefäße überinterpretiert, so kann man doch davon ausgehen, daß ihm Gefäße mit dieser entsprechenden Grundform und entsprechendem Dekor bekannt waren.

Diese Dekorationsweise ist also für das achtzehnte Jahrhundert kein Novum. Um dies zu untermauern, wurde das Beispiel auf Abbildung 6 gewählt.

Während des achtzehnten Jahrhunderts tritt das Thema des Flaschenkürbisses sowie das der Melone auch häufig im Bereich der Malerei auf Albumblättern auf. In diesem Fall werden die Früchte oft in Verbindung mit Tieren, speziell Ratten, Siebenschläfern etc. dargestellt. Die Art der Ausführung dieser Albumblätter lassen auf einen Einfluß Castigliones schließen und entsprechen damit dem damaligen Hofgeschmack.

Anm.: 21a

Da man bei Flaschenkürbisvasen aus Jade im Gegensatz zu solchen aus Porzellan weitgehendst auf figürliche Darstellungen verzichtete, fallen pflanzliche Motive mehr ins Gewicht. Im Gegensatz zu vergleichbaren Stücken aus Porzellan tritt der Dekor bei Jade sehr dicht auf, ein Phänomen, das auch bei Schnitzlack zu beobachten ist.
Werden bei zu schnitzenden Materialien ganze Szenerien, Landschaften, Menschen und Tiere gewählt, so werden diese meist auf eine Ebene projiziert, zum Beispiel auf einen Stellschirm oder den flachen Deckel einer Dose. Wurde eine solche Darstellung auf einer zum kugeligen neigenden Form gewünscht, so wurde diese Ebene häufig künstlich durch das Anbringen von Medaillons geschaffen. Der Raum zwischen diesen Medaillons wurde wiederum mit dichtem Ornament oder stilisierten floralen Formen versehen. Diese Hintergrundfläche entspricht Mustern, wie sie auf Textilien zu finden sind.
Das Aufgliedern des Dekors auf kugeligen Gefäßen durch das Anbringen von Medaillons war bereits von der Porzellanmalerei bekannt. Auch bei ihr wurde die Fläche zwischen den Medaillons mit einem Textilmuster versehen.
Das Anbringen von Medaillons beinhaltet - unabhängig vom zu bearbeitenden Material - zwei verschiedene Aspekte. Es fällt schwer, bei kugeligen Gefäßen eine zusammenhängende, harmo-

nische Dekoration zu schaffen. So mag in vielen Fällen, aus Sorge, die gestellte Aufgabe nicht bewältigen zu können, der Raum in verschiedene Kompositionsebenen aufgeteilt worden sein.
Es ist jedoch bei weitem nicht bei allen Stücken, die mit Medaillons dekoriert wurden, nur der Aspekt der Unsicherheit zu Grunde zu legen. In vielen Fällen mag der Wunsch nach möglichst bild- und abwechslungsreicher Dekoration im Vordergrund gestanden haben.
Unterstellt man, daß im Bereich der Porzellanmalerei Medaillons als Dekor gewählt wurden, um eine besondere Vielfalt an Darstellungen zu erreichen, so läßt sich der Wunsch nach Vielfalt bei Künstlern, die in anderen Materialien in vergleichbarer Weise arbeiteten, nicht abstreiten. Bei Jadearbeiten muß in diesem Zusammenhang noch betont werden, daß man durch besonders virtuose Technik brillieren wollte. Man entsprach dadurch dem Hofgeschmack des achtzehnten Jahrhunderts

Anm.: 22 Eine Flaschenkürbisvase der Sammlung Mrs. Georg Vetlevsen wird durch die Datierung Nott's "um 1600"" der Ming-Dynastie zugeordnet. Der in kräftigem Relief gearbeitete Kürbisdekor und die starke Kontur der Vase könnten noch für eine solche Datierung sprechen. Die Grundform entspricht jedoch nicht genau einer der Formen, wie sie zu dieser Zeit in Porzellan bekannt waren. Sie ist eher eine Mischung aus den Formen der Abbildungen 5 und 7. Auf den Standring, wie er bei den beiden Abbildungen vorhanden ist, wurde jedoch ganz verzichtet. Befremdlich muß der aufgesetzte Deckel - mit plastischem Blatt und Zweig dekoriert - wirken. Wie oben bereits

Abb. 7:
Flaschenkürbisvase
der Ming-Dynastie

festgestellt, wurden Deckel für Gefäße der hier besprochenen Form, zumindest in anderen Materialien, erst während der Ch'ing-Dynastie hergestellt. Es ist mir aber auch kein Stück in dieser Art - weder in Jade noch in sonstigen Materialien - bekannt, das sich mit Sicherheit früher als in die Ch'ing-Dynastie datieren ließe. Aus diesem Grunde erscheint mir die Datierung Notts "um 1600" unverhältnismäßig früh.

War es bei dem oben beschriebenen Stück der Deckel, der eine Datierung in die Ch'ing-Dynastie wahrscheinlich machte, so sind es bei der auf Tafel 18 abgebildeten Flaschenkürbisvase die seitlich angebrachten Ringhenkel, die vor dieser Zeit nicht auftreten (siehe oben).
Als Dekoration wurde dasselbe Motiv gewählt, wie bei dem Stück der Sammlung Vetlevsen, wenn man von den hinzugefügten Blüten im Dekor absieht. Die Ausarbeitung ist in diesem Fall aber eleganter, fast wirkt sie manieriert, was dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts entspricht. Auch wirkt das Stück etwas steif und strahlt eine gewisse Härte aus. Es ist dies durch die symmetrische Anordnung des Dekors zu erklären.
Es läßt sich keine keramische Vorlage, mit der dieses Stück genau übereinstimmt, nachweisen. Am nächsten kommt die Form der auf Abbildung 3a gezeigten. Das der Hals des Stückes auf Tafel 18 jedoch nicht so weit ausgezogen ist wie bei der Vase auf Abbildung 3a, wirkt es gedrungener. Auch werden die beiden Laibungen durch eine schärfere Kerbung und nicht durch sanftes Ansteigen der Verbindung voneinander getrennt. Ein betont starkes Absetzen der beiden Laibungen durch eine tiefe Einkerbung ist übrigens bei den Flaschenkürbisvasen aus Porzellan der K'ang-hsi-Epoche üblich (siehe Abbildungen 3a-d). Der Fußring ist ebenfalls durch eine Kerbung betont abgesetzt. Bei keramischen Formen ist dies in dem Maße nicht festzustellen, jedoch wird häufig durch

eine Linie eine besondere Zäsur gesetzt. Diese optische Lösung findet sich auch im Bereich unterhalb des Lippenrandes. So kann das scharfe Absetzen des Fußringes durch Einkerbung bei der Jadevase als Ersatz für die gemalte Trennung beim Porzellan gedeutet werden.

Auffällig ist der stark betonte Lippenrand. Vergleicht man diesen mit dem auf Tafel 19 und dem der Sammlung Vetlevsen, so läßt sich dort das gleiche Merkmal feststellen. Bei diesen beiden Stücken dient die Verstärkung des Lippenrandes dazu, Deckel zu tragen. Man könnte aus diesem Grunde annehmen, daß die Vase auf Tafel 18 ebenfalls einen Deckel getragen haben müßte. Im Gegensatz zu den anderen Vasen hat dieses Stück jedoch den scharf abgesetzten Fußring, so daß in diesem Fall auch die Möglichkeit besteht, daß die Betonung des Lippenrandes als Gegengewicht zu dem Fußring dienen sollte, um der Gesamtkomposition eine gewisse Ausgewogenheit zu verleihen, und zum Schutz gegen Ausbrechen des Randes.
Die von Joan M. Hartmann angenommene Datierung in die K'ang-hsi-Epoche ist zutreffend. Die durch Blätter gehaltenen Ringhenkel, die markante Trennung der Gefäßlaibungen, sowie die feine Ausführung des Dekors weisen dieses Stück jedoch an das Ende der K'ang-hsi-Ära.

Die Flaschenkürbisvase auf Tafel 19 weist dieselbe Grundform auf wie die auf Tafel 18. Lediglich der ausgeprägte Fußring ist weggefallen und die Lage der Henkel hat sich verschoben. Jeweils auf dem Zentrum der beiden Gefäßabschnitte sind in archaisierenden Charakteren die Worte ta chih (Großes Glück) wiedergegeben. Diese Schriftzeichen werden von Fledermäusen (Symbol für Glück) und stilisierten Wolkenformationen umrandet. Beide Dekorationsmotive fanden ebenfalls häufige Anwendung im Bereich der Keramik, bei Lack- und Cloisonnéarbeiten, bei Textilien und in der Malerei. Bei dem Jadegefäß dürften die Wolkenformationen

als Vorbild gedient haben, die auf den Porzellanen der Ming-Dynastie üblich waren.

Die Henkel auf der Schulter sollen archaische Formen wiedergeben. Sie erinnern auf den ersten Blick an stark stilisierte Drachen. Als Anregung könnte der von Shang- und Chou-Bronzen bekannte K'uei-Drache gedient haben (Abbildungen 8a und b). Er ist in diesem Fall jedoch völlig seines ursprünglichen Sinnes beraubt.

Abb. 8

a b c

Eine Gegenüberstellung des Henkels auf Abbildung 8c mit den auf Abbildungen 8a und b dargestellten Dekorausschnitten von Shang-Bronzen zeigt, daß lediglich eine vage Erinnerung an früher gewählte Formen übriggeblieben ist. Man ist von ursprünglichen Vorstellungen sogar bereits soweit entfernt, daß in dieser Henkelformation eine Umdeutung der ehemals aus der Fauna entlehnten Dekorationsweise hin zu floralen Motiven gesehen werden kann. Tatsächlich erinnern die mit weichen Rundungen ausschwingenden Henkel an pflanzliche Formen, z.B. an Ranken.
Möglicherweise läßt sich mit dieser Deutung die zunächst unbegreifliche Ausbuchtung in der Mitte des Henkels erklären. Sie könnte eine Trennung zwischen zwei Segmenten darstellen, wie diese bei pflanzlichen Formen häufiger auftritt, z. B. bei Gräsern, Bambus usw.

Der auf Abbildung 9a abgebildete Henkel hat bereits einen ganz klaren Bezug zu floralen Formen; er schwingt in der

stilisierten Form eines Ling-chih-Pilzes aus. Pflanzliche sowie als auch tierische Formen wurden mehr und mehr vereinfacht (Abbildung 9b). Am Ende der Entwicklung standen Formen, die nur noch ornamentale Wirkung haben (Abbildung Nr. 9c).

Abb. 9 a-c

Henkel einer Pilgerflasche

a

Henkel eines Hu: Detail von Tafel 40

b

Henkel einer Pilgerflasche, Detail von Tafel 20

c

Es muß an dieser Stelle einschränkend erwähnt werden, daß eine Verquickung von Motiven aus Fauna und Flora nicht erst im achtzehnten Jahrhundert stattfand. Bereits für die Chou- und verstärkt für die Han-Dynastie sind Dekorationsmotive nachzuweisen, in denen Anregungen aus Fauna und Flora unmittelbar miteinander verbunden sind (Abbildung 10).

Abb. 10: Detail eines Jadeanhängers der Ost-Chou oder frühen Han-Dynastie

In diesen Fällen ging die Vereinfachung der Formen jedoch nicht so weit wie bei den Henkeln auf Abbildungen 8c und 9b, bei denen sich weder tierische noch pflanzliche Formen eindeutig festlegen oder voneinander trennen lassen. Der Tierkörper ist bei Stücken der Chou- und Han-Dynastie klar ersichtlich. Er paßt sich in manchen Fällen lediglich im Bewegungsablauf pflanzlichen Formen an. Nur die ausschwingenden Körperenden haben floralen Charakter.

Die soeben besprochenen Henkelformen können leider in nur sehr begrenztem Rahmen als Datierungshilfe dienen, da während des achtzehnten Jahrhunderts alle bis dahin bekannten Formen Anwendung fanden. Man kann aber davon ausgehen, daß die auf Abbildung 9c gezeigte Henkelform vor der Ch'ing-Dynastie nicht üblich war.

Fehlinterpretationen, wie die Umwandlung von tierischen zu pflanzlichen Formen, sind für das achtzehnte Jahrhundert bezeichnend. Ebenso ist ein überfeinerter Dekor, das Aufsetzen von Deckeln und das Anbringen von Henkeln bei Flaschenkürbisvasen für das achtzehnte Jahrhundert typisch.

Die Pilgerflasche

Gefäße in Pilgerflaschenform wurden während des achtzehnten Jahrhunderts häufig in Jade angefertigt. Sie orientieren sich im selben Maße an keramischen Vorlagen, wie die Gefäße der Flaschenkürbisform.

Mit dem Namen Pilgerflaschenform werden zwei Gefäßtypen bezeichnet, die sich in ihrer Form wesentlich voneinander unterscheiden. Aus Keramik wurden diese Gefäßtypen das erste Mal in China während der Sui- und Tang-Dynastie hergestellt.

Gefäße in Pilgerflaschenform

Abb. 11

Form 1 Form 2a Form 2b Form 2c

Form 1: Bei diesem Gefäß ist ein Ausguß mit Mündung nach oben seitlich angebracht. Hinter dem Ausguß spannt sich ein Henkel über die Gefäßbreite. Nur mit leichter Wölbung fällt das Gefäß nach unten ab und endet in einem Standring.

Form 2: a/b) Dieser Gefäßtyp hat den Charakter einer Vase. Das Gefäß besteht aus zwei aus dem Model gepreßten und dann zusammengefügten Teilen. Der Körper ist oval (Forma 2a) bis rund (Form 2b), meist flach,

das heißt mit ovalem Horizontalschnitt. Er endet in einem Standring. Auf der Schulter befinden sich zwei Ösen. Aus der Mitte des Gefäßes erhebt sich der Hals, der in einem ausgeprägten Lippenrand endet.

Form 2: c) Der Ausguß hat sich im Unterschied zu Form 2a und 2b wesentlich verkleinert. Er besteht nur noch aus einem schmalen Zylinder. Flaschenhals und Körper werden meist durch Henkel miteinander verbunden, die auf der Schulter aufsetzen. Der Gefäßkörper hat nahezu Kugelform angenommen. Auf einen besonderen Standring wurde weitgehend verzichtet. Die Standfläche wird durch Abflachen der Kugel erreicht.

Die Form 1 ist auf einen Lederbeutel zurückzuführen, der von den Kitan, einem Nomadenvolk, verwendet wurde. Dieser Lederbeutel diente zur Aufbewahrung von Koumis, einem Getränk aus gegorener Stutenmilch. In Jade wurde diese Form nicht übernommen. Auch im Bereich der Keramik verlor sie mit der Yüan-Dynastie an Bedeutung.

Über Beschaffenheit und Ursprung von Gefäßen, die den Formen 2a und 2b als Vorlage gedient haben könnten, gehen die Meinungen auseinander. So werden Gefäße aus Leder, Keramik und Metall als Vorlage genannt. Für die Schaffung der Form wird der sassanidische, hellenistische, römische und zentralasiatische Kulturkreis zitiert. Es existiert auch eine Theorie, nach der die Chinesen den Gefäßtyp der Pilgerflasche in vorchristlicher Zeit selbst entwickelt (Bronzegefäß Pien-Hu) und während der Tang-Dynastie in Keramik wieder aufgegriffen haben.
Die Problematik um den tatsächlichen Ursprung der Pilgerflasche kann im Rahmen dieser Arbeit nur knapp umrissen werden, da sie einer gesonderten, ausführlichen Untersuchung bedarf.

Anm.: 23 "Die Pilgerflaschenform geht auf die bäuerliche Pilgerflasche aus Leder zurück, die die Pilger an ihren Gürteln trugen. In Keramik angefertigt wurde ihr ein kleiner Fußring hinzugefügt, damit sie stehen kann. Der hellenistische Einfluß auf Form und Dekor ist offensichtlich."

Besonders für die Form 2a mag der Hinweis auf Formen aus Leder als Vorlage zutreffend sein. Sieht man von dem hinzugefügten Fußring ab, so bleibt eine Beutelform zurück, die für einfache Lederflaschen charakteristisch ist. Die auf der Schulter angebrachten Ösen sind für keramische Formen unzweckmäßig. Sie deuten darauf hin, daß ein Gefäß aus anderem Material kopiert wurde. Bei Lederflaschen dienten die Ösen zur Anbringung eines Tragegurtes.

Die Form 2b unmittelbar auf Lederflaschen zurückzuführen, dürfte schwerer sein. Im besonderen Fall des auf Abbildung Nr. 11, Form 2b, gezeigten Gefäßes, sind die tief angesetzten, zylinderförmigen Ösen zu bemerken. Läßt man wiederum den Fußring außer Acht und sieht das Gefäß im Zusammenhang mit den Ösen, so kann eine Verbindung zu den ledernen Schnurösensatteltaschen hergestellt werden. Dieser Gefäßtyp war in Zentralasien stark verbreitet und nicht etwa im hellenistischen Einflußbereich.
Es muß jedoch berücksichtigt werden, daß die Grundform dieses Gefäßtyps in einer Vielzahl mit anderen Henkelformationen auftritt. (Ösen, direkt neben dem Hals, auf der Schulter angesetzte und mit dem Hals verbundene Henkel).
Derartige Gefäße sind in Keramik für die verschiedensten Kulturkreise nachzuweisen (Parther, Syrer, Rom, Griechenland etc., siehe auch die folgenden Abschnitte). Es liegt in diesem Fall also nahe, die Anregungen für die Form 2b bei keramischen Formen zu suchen.

Anm.: 24 "Pilgrim-flask. A flattened, gourd-shaped bottle with one or two pairs of lugs at each side through which passed a

strap whereby it was slung from the shoulder. Of Roman origin, the pilgrim-flask is also found in Chinese porcelain, where it is termed pien hu. As the name suggests, it was used by pilgrims to carry drinkingwater. Alternative names are pilgrim-bottle and costrel."

Anm.: 25 In "An Illustrated Dictionary of Ceramics" wird der Ursprung der Pilgerflaschenform auf Rom zurückgeführt. Diese Hypothese erscheint angebracht. Die Pilgerflasche tritt im Bereich des römischen Kunsthandwerkes während
Anm.: 26 des Kaiserreiches in Erscheinung. Dies läßt sich durch verschiedene Funde belegen. Ein Einfluß Roms auf chinesische Kunst und chinesisches Kunsthandwerk läßt sich schon nicht von der Hand weisen, wenn man bedenkt, daß bereits während der Han-Dynastie enge wirtschaftliche Beziehungen zu Rom und den Parthern bestanden.
In diesem Zusammenhang ist es interessant, eine Sonderform der Pilgerflasche, die während der Tang-Dynastie in China auftritt, zu beachten - nämlich die Pilgerflasche im Kleinformat von ungefähr 10 - 15 cm Größe. Diese
Anm.: 27 Pilgerflaschen weisen eine frappante Ähnlichkeit mit den Menasampullen auf, deren Ursprung rein römisch ist und die ihre Entstehung einem christlichen Kult verdanken. Diese Verbindung herzustellen erscheint mir insofern von gewisser Wichtigkeit, da das Christentum auch in China während der Tang-Dynastie an Boden gewann (Nestorianer).

Im Falle der soeben erwähnten Sonderform mag ein unmittelbarer Zusammenhang mit Rom bestehen. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß zur Zeit der römischen Republik, also in vorchristlicher Zeit, der hellenistische Einfluß auf die Kunst und das Kunsthandwerk Roms sehr ausgeprägt war. Dies dürfte auch seine Auswirkungen bis in die Zeit des römischen Kaiserreiches gehabt haben.

Somit stellt sich die Frage, ob Rom nicht bereits die Form der Pilgerflasche von Griechenland übernommen hatte. Damit wäre Rom lediglich ein Bindeglied bei der Vermittlung der Pilgerflaschenform nach China, sofern den Chinesen selbst nicht bereits die Pilgerflaschenform in vorchristlicher Zeit von einem anderen Kulturkreis vermittelt wurde.

Anm.: 28 "To the group of hu belongs also the so-called "pilgrim's bottle", which Hirth (Fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, p. 66) traces back as far as the Han dynasty on the ground that in the illustrations in the Po ku t'u (Book 13, pp. 12 and 13) he thinks he finds the Urmuster of this vessel. Basing his conclusion on this argument, P. Reinecke (Zeitschrift für Ethnologie, Vol. XXXIX, 1897, p. 161) affirms that the Chinese pilgrim's bottle is derived from a Greek type, and represents one of the influences of the Greek art of Bactriana and Ferghana opened to China since the travels of Gen. Chang Ch'ien. This statement is untenable; for the Hsi ch'ing ku chien (Book 20, pp. 23 and 25) illustrates two bronze pilgrim's bottles from the age of the Chou dynasty, which excludes the idea of any Greek influence in this type by way of Central Asia. The former of these vases shows obviously that its shape was developed quite naturally from the round globular hu vases which had then long existed in China; it presents itself as a transitional form from the globular to the quadrangular vase, and can be but a link in the chain of genuine autochthonous Chinese development. If there is any resemblance to a Greek type, it is merely incidental, as hundreds of such incidental resemblances may also exist between forms of vessels of the entire Old and New Worlds."

Wenn man die Form 2b mit den Bronzegefäßen vom Typ Pien Hu, wie sie während der Chou-Dynastie hergestellt wurden, vergleicht, so lassen sich in Bezug auf den formalen Aufbau durchaus Gemeinsamkeiten feststellen. Der kreisförmige Korpus, der Standring, der Hals und der ausgeprägte Lippenrand sind gleichartig. Trotzdem erscheint es mir zweifelhaft, daß das Bronzegefäß Pien-Hu unmittelbarer Vorläufer der Pilgerflasche aus Keramik ist. Den Pilgerflaschen der Tang-Dynastie ist ein nichtchi-
Anm.: 29 nesischer Dekor eigen. "Auch der Reliefdekor dieser Flaschen, die meistens leuchtend grün oder gelb glasiert sind, bedient sich westlicher Motive: Wappenartige Vögel und tanzende menschliche Figuren sind ganz unchinesisch und gehen eindeutig auf vorder- oder zentralasiatische Anregungen zurück." Ergänzend hierzu muß auch griechische Pflanzenornamentik genannt werden, wie z.B. die Palmette auf Abbildung 11/2b. Wäre der nichtchinesische Dekor auf Flaschen dieser Form die Ausnahme und wäre dieser Gefäßtyp nicht bereits im westasiatischen Raum verbreitet, so könnte man Laufers Ansicht folgen (siehe Anmerkung 28).

Die ständige Verbindung einer Gefäßform, die im nichtchinesischen Raum verbreitet war, mit einem nichtchinesischen Dekor, scheint mir jedoch über reine Zufälligkeit hinauszugehen. Diese Deckungsgleichheit erhärtet zumindest die Vermutung, daß der Gefäßtyp gemeinsam mit dem Dekor aus einem anderen Kulturbereich von China übernommen wurde.

Die meisten Autoren, die sich im Rahmen der chinesichen Kunst mit Gefäßen der Pilgerflaschenform befaßten, schließen sich der Meinung an, den Ursprung dieses Ge-

fäßtypes im hellenistisch, sassanidischen Bereich zu suchen. Keiner berücksichtigt jedoch einen im Rahmen dieser Untersuchung wichtigen Kulturkreis - Kreta. Die Kreter bildeten im Mittelmeerraum eine eigenständige, hochstehende Kultur. Gerade im Bereich des Kunsthandwerkes entwickelten sie eine eigene Formensprache. Erstaunlicherweise gibt es gerade auf Kreta bereits sehr früh belegbare Gefäße der Pilgerflaschenform. Es

Anm.: 30 sei in diesem Zusammenhang an die ostkretische "Oktopus-Vase" in Palaikastro erinnert, die bereits in das Jahr 1550 v. Chr. datiert wird.

Die Kreter verfügten nicht nur über eine hochstehende Kultur, sie betrieben auch einen ausgeprägten Handel, und das bereits im zweiten vorchristlichen Jahrtausend. Bedingt durch ihre zentrale Lage und eine hervorragend organisierte Flotte, erreichten sie die verschiedensten Kulturkreise.
Unter Berücksichtigung der vorgenannten Fakten, drängt sich die Frage auf, ob nicht die Kreter es waren, die die Pilgerflaschenform bekannt machten. So könnte bereits schon in vorchristlicher Zeit diese Form über verschiedene Handelsstationen ihren Weg nach China gefunden haben. Es ließe sich somit spekulativ annehmen, daß das Bronzegefäß Typ Pien-Hu keine Eigenentwicklung der Chinesen, und die Formenverwandtschaft in diesem Fall zufälliger Natur ist. Die Form 2 c gewinnt in China erst mit der Ming-Dynastie an Bedeutung, und zwar beim Porzellan.

Anm.: 31 "Pilgrim Flasks are of two kinds. The first is roughly made, usually moulded, pottery or stoneware, with relief decoration under an olive-brown or green glaze,

the designs often being distinctively Hellenistic or Sassanian Persian in style; the handles are small loops on the shoulder. This type dates from the late 6th century into the Tang-Dynasty. The second type are of porcelain, with underglaze blue or polychrome enamel decoration and date from the 15th century onward. Both types have a flattened globular body with a shorter or longer neck; the earlier type has a solid splayed foot, the later type generally lacking this feature. The later type are called "precious moon vases" by the Chinese."

Die von Medley als "second type" bezeichnete Form tritt in dieser Art - Porzellan mit unterglasurblauer Malerei
Anm.: 32 oder Emailfarben - tatsächlich erst im fünfzehnten Jahrhundert auf. Die Form als solche ist aber als eine keramische Form ohne den vorgenannten Dekor in China bereits für das zwölfte Jahrhundert nachweisbar.

Was die Form 2c betrifft, könnte man hierfür wiederum die Anregung im vorderen Orient suchen. Er wäre in diesem Fall, ähnlich wie bei Form 2b, nach meiner Ansicht nur Mittler. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die bereits erwähnte "Oktopus-Vase" hingewiesen.
Die zweite Möglichkeit wäre, daß es sich bei dieser Form um eine selbständige Weiterentwicklung der Form 2a und 2b handelt. Welcher Meinung man auch den Vorzug geben möchte, es besteht auf jeden Fall ein wesentlicher Unterschied zwischen der Form 2c, wie sie seit der Ming-Dynastie bekannt ist, und der Form 1, 2a und 2b.

Bei den vorher besprochenen Gefäßen wurde bis zum Beginn der Ming-Dynastie stets ein unchinesicher Dekor gewählt. Bei Gefäßen der Form 2c werden auch rein chi-

nesische Dekorationsmotive verwendet. Daraus möchte ich folgern, daß mit Beginn der Ming-Dynastie die Pilgerflaschenform von den Chinesen völlig assimiliert worden war und man jetzt sogar von einer Sinisierung dieses Gefäßtypes sprechen kann. Zwar mögen sich die Chinesen sicher bewußt gewesen sein, daß sie dieselbe Form (Pien-Hu) aus Bronze schon früher hatten, doch auf Grund der vorhergegangenen Ausführungen gehe ich davon aus, daß die Pilgerflasche im keramischen Bereich, zunächst sogar mit unchinesischem Dekor, als Fremdform von China übernommen wurde. Im Gegensatz zu anderen Gefäßen, die aus dem nichtchinesischen Kulturkreis kamen, wie z.B. das Rhyton oder die Henkeltasse, wurde die Pilgerflasche in den chinesischen Formenschatz integriert. Dies mag damit zusammenhängen, daß diese Form im Bereich der Bronze bereits schon einmal in China verwendet wurde. Mit Beginn der Ming-Dynastie wurde bei Pilgerflaschen aus Porzellan auch chinesicher Dekor gewählt.
Nachdem die Pilgerflasche ihren festen Platz im Bereich des chinesischen Porzellans gefunden hatte, wurde dieser Gefäßtyp auch in andere Bereiche des Kunsthandwerks übernommen - Émail-cloisonné, Steinarbeiten, Lack. Diese Übernahme dürfte meiner Ansicht nach nicht vor dem Ende der Ming-Dynastie stattgefunden haben.
Erst während der Ch'ing-Dynastie treten derartige Arbeiten in größerer Zahl auf. Gerade im Bereich der Jadearbeiten sind viele Stücke in der Pilgerflaschenform nachzuweisen. Im achtzehnten Jahrhundert, unter der Ch'ien-lung-Ära, erreichte die Produktion dieser Gefäße einen Höhepunkt. Die Herstellung solcher Stücke wurde dann aber kontinuierlich bis in die heutige Zeit fortgesetzt.

War es für den Bereich der Keramik bereits sehr schwie-

rig, den Ursprung des Gefäßtyps zu ermitteln, der der chinesischen Pilgerflasche als Vorlage gedient haben könnte, so erscheint dies für denselben Gefäßtypus, wie er in Jade während des achtzehnten Jahrhunderts hergestellt wurde, ungleich schwerer. Dies liegt daran, daß man zum einen bereit war, bekannte Formen und Dekorationsmotive zu übernehmen, zum anderen fügte man aber Einzelheiten von Formen und Dekoren aus den verschiedensten Bereichen der Kunst und des Kunsthandwerks nach eigenem Gutdünken und Geschmack zusammen. Auch neu entwickelte oder aus anderen Kulturkreisen übernommene Dekorationsmotive wurden mit traditionellen Formen und Dekoren verquickt. So entstanden oft Stücke, bei denen der Ursprung verschiedener Details wohl zu ermitteln ist, das Stück in seiner Gesamtheit - Form und Dekor - aber nicht auf ein und dieselbe Vorlage zurückzuführen ist.

Da Pilgerflaschen aus Jade erst seit der Ch'ing-Dynastie in größerem Umfange hergestellt wurden, die Form aber als solche, wie oben festgestellt, seit der Ming-Dynastie im Bereich des chinesischen Porzellans im chinesischen Formenempfinden integriert war, gehe ich davon aus, daß die Anregungen für Jadearbeiten dieses Gefäßtypes, zumindest was die Grundform betrifft, in der überwiegenden Mehrzahl vom Porzellan der Ming-Dynastie ausging.
Die auf Abbildung 11 Form 1 und 2a wiedergegebenen Gefäßtypen wurden nicht in den Bereich der Jadearbeiten übernommen. Die Form kommt ohnehin nur in der Liao-Keramik vor. Die Formen 2b und 2c wurden jedoch, wenn auch in variierter Form, in Jade gearbeitet. Dabei entstanden häufig Gefäßtypen, die sich aus Elementen der Formen 2b und 2c zusammensetzten.

Die Vorlagen für Pilgerflaschen aus Jade auf chinesische Bronzearbeiten zurückführen zu können, halte ich für unwahrscheinlich, es sei denn, eine bekannte Bronze vom Typ Pien-Hu wäre exakt kopiert worden. Dennoch neigen verschiedene Autoren zu dem Glauben, gerade in diesem Bereich die Vorlage für Jadegefäße in Pilgerflaschenform gefunden zu haben.

Anm.: 33

Das auf Tafel 40 abgebildete Stück ist einem Gefäß, das im Katalog "Chinese Jades Archaic and Modern" vorgestellt wird, sehr verwandt.
H. Peterson schreibt zu dem im Katalog vorgestellten Gefäß: "This vessel, which is carved in imitation of an ancient bronze hu, has a flattened bulbous body and a quadrangular neck." In diesem besonderen Fall stimme ich der Ansicht H. Petersons zu. Die vorgestellte Form ist von der keramischen Pilgerflaschenform zu weit entfernt. Sie entspricht noch nicht einmal der Sonderform des bronzenen Hu, dem Pien-Hu, das als Pilgerflasche bezeichnet werden könnte, sondern den seit der späten Chou-Zeit üblichen, wenn auch nicht abgeflachten Hu.

Anm.: 34

C. Nott sieht die Vorlage eines Gefäßes gleicher Form im keramischen Bereich. "Vessels of this shape are often referred to as pilgrim bottles after the ceramic vessels of similar form that have been in use since the Ming Dynasty." Für die auf Abbildung 11/2c wiedergegebene Form halte ich diese Folgerung für zutreffend, nicht aber für die des auf Tafel 40 abgebildeten Stükkes, dessen Vorläufer meiner Ansicht nach unter den bronzenen Hu zu suchen ist, und das ich aus diesem Grunde im Kapitel "Vorlagen aus Bronze" behandeln werde.

Die auf Tafel 20 gezeigte Pilgerflasche wird auf Grund

des kreisförmigen Korpus von den Chinesen auch als Mondflasche bezeichnet. Dieser Terminus geht auf die frühe Ming-Dynastie zurück und wurde zunächst für kreisförmige, abgeflachte Porzellanflaschen angewendet. Diese Flaschen (siehe Abbildung 11 2c) verfügen aber im Gegensatz zu dem vorgestellten Jadestück meist nicht über einen Standring. Diese Standfläche wird durch Abflachung des Gefäßbodens geschaffen. Man könnte aus diesem Grunde meinen, die Vorlage für das Jadegefäß wäre bei den frühen Bronzen vom Typ Pien-Hu zu suchen, die über einen Standring verfügen. Es bestehen aber meiner Ansicht nach zu viele Merkmale, die gegen eine solche Theorie sprechen. So ist die Form der Bronzekörper eher oval und nicht rund. Dadurch wirken sie ausladender. Die Henkelformation stimmt nicht mit der des Jadegefäßes überein. Die bronzenen Pien-Hu haben auf der Schulter befestigte, bewegliche Ringhenkel und keine statisch mit Hals und Schulter verbundenen Henkel. Der Hals der Bronzen strebt nicht klar zylindrisch nach oben, sondern er erweitert sich an der Mündung. Gerade der Hals und die Henkelformation des Jadegefäßes weisen auf die Pien-Hu aus Porzellan hin, wie sie in der frühen Ming-Dynastie und dann wieder während der Ch'ing-Dynastie hergestellt wurden. So haben Stücke dieser Gefäßgruppe aus Porzellan und Jade den zylindrischen Ausguß und die an Hals und Schulter ansetzenden Henkel gemein. Einschränkend muß erwähnt werden, daß der Hals des Jadegefäßes etwas gedrungener ist als bei den zum Vergleich herangezogenen porzellanenen Pien-Hu und die Form der Henkel (siehe Abbildung 9c) rein geometrisch geworden ist (zur Entwicklung der Henkel siehe auch Seite 45ff). Aber gerade weil bei diesem Jadegefäß ein Standfuß gearbeitet wurde, mußte in diesem Fall ein etwas gedrungener Hals gewählt werden, da sonst

die ausgewogene Proportion gestört wäre. So steht die Höhe des Fußes zur Breite des Halses in einem Verhältnis von ca. 1:2 und die Breitè des Fußes zur Höhe des Halses 2:1. Alle Details schwingen wie der Gefäßkörper selbst, in weichen Rundungen.

Der Dekor der Jadeflasche ist eine strahlenförmige Komposition, deren Mittelpunkt ein Yin-Yang-Symbol - Verkörperung des Dualismus des weiblichen Yin und des männlichen Yang - bildet. Das von beiden Seiten in einen Doppelkreis gefaßte Mäanderband, das um die "Strahlenkomposition" gelegt ist, unterstreicht die Kreisform des Gefäßes. Die Anfänge derartiger Kompositionen sind
Anm.: 35 bei der Porzellanmalerei des vierzehnten Jahrhunderts zu suchen.

Im Fall des beschriebenen Stückes stimmt die Vereinfachung des Dekors mit der Reduzierung der Henkel auf eine geometrische Form überein. Die harmonische Ergänzung der äußeren Form mit dem Dekor, sowie der ausgewogene formale Aufbau des Stückes, weisen es als eine reife Arbeit des frühen achtzehnten Jahrhunderts aus. Das auf Tafel 21 wiedergegebene Stück zeigt eine Form der Pilgerflasche, wie sie sich in der Ch'ing-Dynastie durchgesetzt hat. Der Fuß ist auf rechteckigem Grundriß betont abgesetzt. Der Korpus hat in Vorder- und Rückansicht je eine gedrückt kreisförmige Fläche. Bei einem Horizontalschnitt entsteht ein Rechteck. Der Dekor auf dem Korpus wird durch einen Wulst abgesetzt. Unterhalb des Lippenrandes sind Henkel in tierischen oder pflanzlichen Formen angebracht. Sie münden auf der Schulter und halten Ringe. Den Abschluß des Gefäßes bildet ein aufgesetzter Deckel.

Gefäße dieser Form wurden seit der Ch'ing-Dynastie in den verschiedensten Materialien hergestellt - Porzellan, Schnitzlack, Email-cloisonné und Halbedelstein. Dieser Gefäßtyp tritt vor der Ch'ing-Dynastie nicht in Erscheinung. Es besteht allerdings eine gewisse formale Verwandtschaft zu den Bronzegefäßen der Spät-Chou-Zeit vom Typ Pien-Hu. Auf Grund der bereits angestellten Überlegungen (siehe Seiten 57/58), schließe ich diesen Gefäßtyp als Vorlage für das hier besprochene Jadegefäß Tafel 21 aus. Der Dekor des Korpus ist der äußeren Form angepaßt, indem er sich in die Kreisform einfügt. Den Mittelpunkt bildet eine geöffnete Päonienblüte, von der sternförmig Ju-I-Köpfe ausgehen. Gleichsam als Rahmung sind in der äußeren Dekorzone die acht buddhistischen Embleme dargestellt. Beide Dekorationsmotive sind von der Porzellanmalerei der Ming-Dynastie bekannt. Es ist anzunehmen, daß dort die Anregungen für ähnlich dekorierte Stücke der Ch'ing-Dynastie gesucht wurden. So sind die Ju-I-Köpfe auf der Jadepilgerflasche ebenfalls in doppelter Konturlinie wiedergegeben, wie bei vergleichbaren Dekoren auf Ming-Porzellan (vorwiegend Blau-weiß-Ware). Anm.: 36
Auch die Zusammenstellung von Serien eines bestimmten Bedeutungsinhaltes - in diesem Fall die acht buddhistischen Embleme - war während der Ming-Dynastie beim Porzellan üblich.

Das Thema der Ju-I-Köpfe wird als Dekorband unterhalb des Lippenrandes und auf dem Deckel nochmals aufgenommen. Deckelrand, Lippenrand und die Kante des Fußringes sind mit einem Dekor versehen, der an ein Mäanderband erinnert, aber im Gegensatz zu diesem nicht fortlaufend, sondern unterbrochen ist. Für diesen Dekor eine bestimmte Vorlage suchen zu wollen erscheint mir nicht sinnvoll, da Vorformen bereits bei archaischen Bronzen als Dekor Verwendung fanden und er dann durchgehend bis in die heutige Zeit bei den verschiedensten Gegenständen (Abschluß bei Teppichen, Gewandsäume, Porzellanmalerei, Lackarbeiten etc.) als Dekorationsmittel

benutzt wurde.
Dieser Dekor war also während des achtzehnten Jahrhunderts dem chinesischen Geschmacksempfinden bereits inhärent. Die Henkel sind in Form plastischer Blüten gearbeitet, ebenso der Deckelknauf. Diese Dekorationsmerkmale, die häufig erstarrt wirken, sind eine für das achtzehnte Jahrhundert typische Eigenheit. Der Dekor in seiner Gesamtheit wirkt, bedingt durch die strenge Symmetrie, leblos.

Der Dekor des soeben beschriebenen Stückes erfreute sich während der Ch'ing-Dynastie besonderer Beliebtheit und wurde in ähnlicher Form immer wieder aufgegriffen.
Anm.: 37 Eine Pilgerflasche der Avery Brundage Collection ist in der Gesamtauffassung mit dem Stück auf Tafel 21 nahezu identisch. Lediglich die floralen Formen des Henkels und des Deckelknaufes sind durch Tierdarstellungen ersetzt und das Dekorband aus Ju-I-Köpfen auf dem Deckel und unterhalb des Lippenrandes fehlen.

Ikonographisch entspricht der Dekor des Stückes der Avery Brundage Collection dem des auf Tafel 21 abgebildeten. Trotzdem wirkt der Dekor der Pilgerflasche aus der Avery Brundage Collection lebhafter. Dies erklärt sich daraus, daß die Komposition nicht so dicht gedrängt ist. Die kreisförmige Komposition, bestehend aus Päonie und davon ausgehenden Ju-I-Köpfen auf Tafel 21, ist geschlossen und durch die acht buddhistischen Embleme gerahmt. Die Komposition der Pilgerflasche aus der Avery Brundage Collection weist in ihrem Bewegungsablauf vom Zentrum, das durch eine erblühte Päonie gebildet wird, ausgehend, nach außen. Es wird dies noch durch die bewußt schlank gehaltenen, sich verjüngenden Ju-I-Köpfe, deren Enden durch kleine Halbkugeln besonders betont sind, unterstrichen. Der zweite Ring von Ju-I-Köpfen trennt die verschiedenen buddhistischen Embleme und stößt mit den Enden an die Dekorbegrenzung.

Mit der Bezeichnung "explosive sunburst decoration" hat Hartmann eine treffende Bezeichnung gefunden, die den Ausdruck des soeben beschriebenen Dekors charakterisiet. (siehe Abbildung 12)

Abbildung 12: Dekorausschnitt, Pilgerflasche der Avery Brundage Collection

Das auf Tafel 21 abgebildete Stück und die Pilgerflasche der Avery Brundage Collection gehören beide in die Ch'ien-lung-Ära. Sie sind Beispiel dafür, daß stark schematisierter Dekor parallel zu freieren Kompositionen Verwendung fand. Ringhenkel sind für keramische Gefäße und auch für Gefäße aus Jade unzweckmäßig, da diese Materialien leicht brechen. Somit erfüllen Ringhenkel bei Gefäßen aus diesen Materialien lediglich einen dekorativen Zweck. Die Anregung für Ringhenkel ging von der frühen Bronzekunst aus. (Shang- und Chou-Dynastie) Die Ringe wurden bei Bronzegefäßen von Tierköpfen gehalten. Bei flüchtiger Betrachtung werden bei den Henkeln der Pilgerflasche von Tafel 21 Assoziationen zu Tierköpfen geweckt (Elefantenköpfe), obwohl es sich um rein florale

Motive handelt. (Diese Überlegungen sind auch für die Henkel der Abbildung 9a und 9b zutreffend.) In diesem Fall mag die Erinnerung an Tierkopfhenkel den Anstoß dazu gegeben haben, die Blätter und Blüten so anzuordnen, daß sie nahezu die äußere Form eines Tierkopfes annehmen. Dies bedeutet, daß ein Detail aus der Bronzezeit übernommen, aber fehlinterpretiert wurde. Auf die Problematik des Überganges von tierischen zu pflanzlichen Formen wurde bereits eingegangen (siehe hierzu Seite 46f).

Ließen sich bei den vorher besprochenen Pilgerflaschen aus Jade noch Querverbindungen in Bezug auf die Form, den Dekor und die Ausarbeitung zu Stücken vorhergehender Epochen herstellen, so scheidet dies für das Dek-
Anm.: 38 kelgefäß, das sich in der Sammlung des Minneapolis Institute of Arts befindet, aus. (Abbildung 13) Es handelt sich hier zwar ebenfalls um eine Pilgerflasche, doch ist sie auf Grund der technischen Ausführung und der Auffassung des Dekors nicht mit Stücken zu vergleichen, die vor dem achtzehnten Jahrhundert hergestellt wurden. (Bei der Bezeichnung muß im übrigen grundsätzlich beachtet werden, daß es sich um eine Form und nicht um eine Zweckbezeichnung handelt.)
Der Korpus hat in Vorder- und Rückansicht keine Kreisform mehr, sondern er wirkt, dadurch, daß er an den Seiten weit ausgezogen ist, eher wie eine Ellipse. Der Standring ist von ovalem Grundriß. Auf die Ausarbeitung eines Halses wurde verzichtet, es sei denn, man möchte die untere Hälfte der Lippe, die durch eine umlaufende Kerbung zweigeteilt ist, als solchen bezeichnen. Auf den Lippenrand ist ein Deckel aufgesetzt.

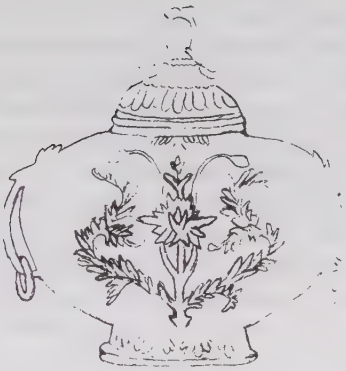


Abbildung 13: Pilgerflasche aus der Sammlung des Minneapolis Institute of Arts

Das Gefäß ist hauchdünn gearbeitet und mit einem Reliefdekor versehen. Um den Fußring und den Lippenrand ist ein Band aus Chrysanthemenblättern gelegt. Auch der Reliefdekor auf dem Deckel kann so gedeutet werden. Der Korpus hat einen floralen Dekor, der, zieht man in der Mitte eine vertikale Achse, symmetrisch ist. C. Nott
Anm.: 39 deutet einen vergleichbaren Dekor als Mohn. Die Darstellung der Knospen läßt einen solchen Schluß zu. Die Blüte im Zentrum ist stilisiert dargestellt. Wenn man auch berücksichtigt, daß sich diese Darstellung dadurch nicht genau an die von der Natur gegebene Vorlage hält, erscheint es mir doch unwahrscheinlich, diese Blüte einer Mohnpflanze zuordnen zu können. Die beiden seitlich angebrachten Blattranken müssen jedoch meiner Ansicht nach von der Zuordnung zu einer Mohnpflanze ausgeschlossen werden. Eine derartige Anordnung des Blatt-

werkes und die Blattform als solche tritt bei Mohn nicht auf.
Die Henkel und Deckel werden durch einen dünnen Steg gebildet, der von auf der Schulter dargestelltem Blattwerk ausgeht und nach leichtem Schwung nach außen unterhalb der Mittellinie wieder an den Gefäßkörper zurückgeführt wird. Beide Stege halten je einen Ring. Auf der Rosette des Deckels erhebt sich ein zu einer Ellipse geformter Steg, dessen Abschluß durch zwei Blätter gebildet wird. Der Steg hält zwei Ringe, die auf der Rosette aufliegen. Wie bereits bei der Besprechung des Stückes auf Tafel 21 festgestellt, sind Ringhenkel für Gefäße aus Jade unzweckmäßig, da dieses Material leicht bricht. Im Fall des hier besprochenen Stückes ist dies besonders auffallend - beide Henkel sind übrigens bereits restauriert - da auch die Halterung der Ringe besonders zart ist. Der Deckelabschluß, der in gleicher Weise wie die Ringhenkel gearbeitet ist, ist ebenfalls sehr zerbrechlich.
Der Deckelabschluß des auf Tafel 21 abgebildeten Gefäßes kann noch seiner ursprünglichen Funktion entsprechend als Knauf bezeichnet werden, da er verhältnismäßig kompakt gearbeitet ist. Der filigrane Deckelabschluß des hier besprochenen Gefäßes würde einer Handhabung als Knauf nicht standhalten. Die Ausführung des Steges ist so zart, daß die Gefahr einer Beschädigung zu groß wäre. Das Gefäß ist in seiner Gesamtheit jeden funktionalen Zweckes enthoben. Es dient lediglich als dekoratives Stück. Die technische Ausführung hat eine Perfektion erreicht, wie sie häufig bei Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts anzutreffen ist. Die Art der Bearbeitung kann mit Stükken, die dem indischen Stil zugeordnet sind, verglichen werden (siehe Seite 22ff.). Auch bei ihnen wird, besonders bei Schalen, auf eine hauchdünne Gefäßwand großer Wert gelegt.

Auf Vasen in Form von Pilgerflaschen und Flaschenkürbissen wurde ausführlicher eingegangen, da gerade diese Gefäßtypen in großer Zahl während des achtzehnten Jahrhunderts hergestellt wurden. Der Anteil an Jadevasen, die sich an anderen keramischen Vorlagen, wie z.B. der Mei-P'ing-, Yen-Yen- oder Rouleau-Vase orientieren, ist sehr gering.
Neben den beschriebenen Formen tritt dennoch eine Vielzahl von in Jade gearbeiteten Vasen auf, die vornehmlich archaische Bronzen als Vorlage haben und im entsprechenden Kapitel behandelt werden.

Schalen

Für Schalen aus Jade, sofern sie schlicht gearbeitet sind und sie das Format einer Trink- bzw. Eßschale haben, kommen vorwiegend keramische Formen als Vorlage in Betracht. Verschiedene Typenentwicklungen bei Schalen aus Keramik fanden während der Tang-, Sung-, Ming- (hier schwerpunktmäßig während der Hsüan-te und der Chia-ching-Epoche) und Ch'ing-Dynastie (hier schwerpunktmäßig während der K'ang-hsi-Epoche) statt. Besonders zwei Schalengruppen nehmen erheblichen Einfluß auf die Gestaltung von Jadeschalen.

1. Die Schalen der Sung-Dynastie. Die Sung-Dynastie galt als Blütezeit der Keramikherstellung. Während der Ch'ing-Dynastie war man bemüht, die als vollkommen geltenden Formen der Sung-Dynastie wiederzugeben. Die jadeverarbeitenden Handwerker orientierten sich wiederum bei der Herstellung von Trinkschalen an keramischen Formen. Demzufolge kamen sie mit den keramischen Gefäßen der Sung-Dynastie in Berührung und versuchten diese in dem ihnen zur Verfügung stehenden Material wiederzugeben.

2. Die Schalen der K'ang-hsi-Epoche. Die K'ang-hsi-Epoche brachte eigene Schalentypen in größerer Zahl hervor. Als zeitgenössische Arbeiten mußten diese ebenfalls bei den jadeverarbeitenden Handwerkern besondere Beachtung finden.

Wenn auch die Schalen der Sung-Dynastie und der K'ang-hsi-Ära besondere Erwähnung finden, so bedeutet dies nicht, daß Schalenformen anderer Epochen nicht ebenfalls angefertigt worden wären, nur ist deren zahlenmäßiger Anteil bedeutend geringer. Manche Schalen aus

Jade - besonders solche mit ausgeprägtem Fuß und die Blütenkelchschalen - mag man auch auf Metallformen zurückführen können (siehe hierzu "Der indische Stil" Seite 22). Diese wären aber keine unmittelbare Vorlage. Eine Blütezeit der Metallkunst (dies bezieht sich lediglich auf getriebene Metalle und nicht etwa auf in Gußtechnik hergestellte Gefäße) war in China die Tang-Dynastie. Unter dem Einfluß des Vorderen Orients entstanden Arbeiten aus getriebenen Edelmetallblechen wie Schalen, Tassen etc.. Diese Formen fanden teilweise auch Eingang in den keramischen Bereich. Nach der Tang-Dynastie waren solche Metallarbeiten in China nahezu bedeutungslos und erreichten nie wieder eine Blütezeit. Innerhalb der Keramik wurden aber manche Formen, die aus der Metallkunst stammten, beibehalten und weiterentwickelt, wie dies bei den Blütenkelchschalen deutlich zu sehen ist. Da die Töpferkunst kontinuierlich mit bekannten und neuentwickelten Formen bis in die heutige Zeit fortgesetzt wurde, erscheint es sehr wahrscheinlich, daß Jadeschalen des achtzehnten Jahrhunderts, auch wenn sie an Metallformen erinnern, Gefäße aus Keramik als Vorlage hatten. Will man für im achtzehnten Jahrhundert entstandene Jadeschalen der hier besprochenen Formen die Vorlage noch in einem anderen Bereich als dem keramischen suchen, so könnte man auf Jadegefäße selbst zurückgreifen. Für die Sung-Dynastie ist eine größere Zahl von Jadeschalen nachzuweisen. Diese haben aber eine enge Verwandtschaft mit keramischen Gefäßen derselben Epoche.

Keramische Schalen der Sung-Dynastie

Ting yao Kuan yao

Abbildung: 14

a b

Anm.: 40 Zu einer Jadeschale der Avery Brundage Collection, deren Form annähernd der auf Abbildung 14a wiedergegebenen Schale entspricht, schreibt d'Argencé: "The thickness of its walls, the robustness of its silhouette, the roundness of the mouthrim, all are reminiscent of certain types of Sung monochromes. On the other hand, the peculiar footrim is more likely to be a derivation of metallic models." Dieser Meinung schließe ich mich an. Was die Form des Fußes betrifft (siehe auch oben und "Der indische Stil" Seite 22), so sei an dieser Stelle nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen, daß sie durchaus von Metallvorlagen entlehnt sein kann. Diese Metallarbeiten wurden aber bereits in der Tang-Dynastie hergestellt und fanden auch Eingang in keramische Formen. Es erscheint mir deshalb sehr zweifelhaft, die Metallarbeiten als unmittelbare Vorlage für diesen Typ der Jadefußringe zu sehen.

Anm.: 41 Im Ausstellungskatalog "Chinese Jade throughout the

Ages" wird auf Seite 86 bei Jadegefäßen der Sung-Dynastie ausdrücklich auf die Verwandtschaft, die zu keramischen Gefäßen derselben Epoche besteht, hingewiesen. "... it has nevertheless been possible to assemble for the exhibition a few specimens the dating of which is illuminated by their close analogy with Sung ceramic shapes, coupled with peculiarities in the stone used, or the character of the carving, finishing or polishing."

Anm.: 42 Bei der Beschreibung der einzelnen Stücke wird dieser Standpunkt noch unter Hinweis auf bestimmte keramische Gruppen untermauert. Zu den Jadeschalen des Art Institute of Chicago bemerkt Basil Gray z.B.: "Similar to a typical Chün pottery bowl and with markings reminiscent of the splashed type of this ware."
Ich sehe in diesem Fall auch eine formale Verwandtschaft zu Abbildung 14b. Es handelt sich hier um eine Kuan-yao-Schale.
Bei einer weiteren Schale der Spät-Sung/Früh-Yüan-Dynastie stellt der Autor ebenfalls einen unmittelbaren Bezug zu Chün-Schalen her. Die auf Tafel 22 abgebildete Schale des Victoria and Albert Museums wird ins dreizehnte Jahrhundert datiert. Im Gegensatz zu den zuvor genannten Schalen, ist diese sehr dünn gearbeitet. Der Lippenrand ist nicht nach außen abgerundet, sondern er weist mit leichtem Schwung nach außen. Bemerkenswert ist der kleine, scharf geschnittene Fuß, der in der
Anm.: 43 Mitte eingezogen ist. Zu Recht weist Basil Gray auf die Gleichartigkeit dieser Fußformation bei Ch'ing-pai-Porzellan hin. Wir finden dieselbe auch in mehr oder weniger ausgeprägter Form bei Jadeschalen des achtzehnten Jahrhunderts. (vgl. Tafel 23a)

Es zeigt sich bereits an Hand weniger Beispiele, deren Reihe sich fortsetzen ließe, daß selbst diese frühen Jadeschalen Pendants im keramischen Bereich haben. Da die einfache Schalenform sich materialgerecht in Keramik herstellen läßt, neige ich zu der Ansicht, daß für derartige Gefäße in Jade nur keramische Erzeugnisse als Vorlage in Betracht kommen. Es gilt dies auch für die Ming- und die Ch'ing-Dynastie.

Anm.: 44 "Das achtzehnte Jahrhundert zeigt eine bewußte Angleichung an alte Formen. Sung-Formen, vor allem die geschätzten Ming-Schalen werden nachgebildet und möglichst getreu kopiert. Daneben geht noch die Pflege der ohne Bruch überlieferten Form her, aber großer Wert wurde doch auf die Entwicklung und Nachbildung von Gefäßtypen gelegt, die an sich schon typologisch überholt waren und nun bewußt erneuert wurden." Dexel hat diese Feststellung in Bezug auf die Keramik getroffen. Sie trifft aber auch in gleicher Weise für Jadearbeiten des achtzehnten Jahrhunderts zu. Bei den Jadegefäßen erfaßt die Nachbildung von Gefäßtypen verschiedene Materialbereiche und beschränkt sich nicht nur auf keramische Vorlagen. Besonders die exakte und nachempfundene Wiedergabe archaischer Bronzen nimmt einen breiten Raum ein (siehe Vorlagen aus Bronze).

Die weiße Jadeschale auf Tafel 23a stammt aus der Ch'ien-lung-Ära. Sie ist mit einer Ch'ien-lung-Marke (vier Zeichen) versehen. Von dem gut ausgearbeiteten konkaven Fuß führt die Schale mit leichtem Schwung nach oben und endet in einem etwas ausgezogenen Lippenrand. Es ist nicht möglich, für dieses Stück eine genau entsprechende Vorlage zu finden. Vielmehr setzt

sich diese Schale aus Komponenten und Vorbildern verschiedener Epochen und Materialien zusammen. Der eingezogene Fuß ist beim Porzellan - zumindest bei den Schalen der Spätzeit - unüblich. Die Vorlage hierfür muß also zunächst in einem anderen Materialbereich gesucht werden, will man nicht unterstellen, daß diese Fußform auf Jadearbeiten selbst zurückzuführen ist. Tatsächlich tritt bei Steinarbeiten der eingezogene Fuß häufiger auf und er ist bereits für die Sung-Dynastie (vgl. Tafel 22) nachweisbar. Es wurde in diesem Zusammenhang bereits auf die Gleichartigkeit des Fußes bei Ch'ing-pai-Porzellan hingewiesen. Die Fußform wurde als eine nichtkeramische Entwicklung erkannt und auf die getriebenen Edelmetallgefäße der Tang-Dynastie zurückgeführt (siehe oben, vergleiche hierzu auch Tafel 12). Inwieweit die Künstler des achtzehnten Jahrhunderts sich in diesem Fall an der ursprünglichen Originalform orientierten, läßt sich schwerlich nachweisen. Mir erscheint es wahrscheinlich, daß Stücke aus der Sung-Dynastie - aus Jade und aus Porzellan - die Anregung gaben, zumal gerade diese Epoche während des achtzehnten Jahrhunderts besonders geschätzt wurde. Betrachtet man viele derartige Schalen, so fällt auf, daß bei einer größeren Anzahl der Fuß häufig durch eine umlaufende einfache oder doppelte Horizontallinie dekoriert ist. Ich neige zu der Ansicht, daß eine derartige Dekoration zunächst nicht nur aus rein formalen oder dekorativen Gründen entstanden ist, sondern hier die Erinnerung an die eingezogene Fußform, wie sie bei Metallgefäßen üblich ist, ihren Niederschlag fand. Aus praktischen Gründen wurde der eingezogene Fuß beim Porzellan durch einen gemalten Dekor ersetzt. Derselbe Dekor ist auch häufig bei Schalen, deren Lippe nicht ausschwingt, unterhalb

des Lippenrandes zu finden. Man könnte dies als einen Ersatz für den ausgestellten Lippenrand deuten, obwohl es sich in diesem Fall eher um eine Dekorbegrenzung handelt. Dies scheidet aber beim Fuß aus. Die hier angestellte Überlegung erscheint mir deswegen von gewisser Bedeutung, da sie Beleg dafür ist, daß in China einmal entwickelte oder übernommene Formen und Dekore zum Teil erheblichen Veränderungen unterworfen waren und sind. Jedoch ermöglicht diese Grundhaltung die ständige Wiedergeburt der ursprünglichen Formen und Dekore. Gerade im achtzehnten Jahrhundert war dies immer wieder der Fall.

Der ausschwingende Lippenrand ist ebenfalls von der Metallkunst der Tang-Dynastie bekannt. Er fand aber auch im keramischen Bereich Anwendung und besonders bei den späteren Prozellanen (Ming- und Ch'ing-Dynastie) ist er häufig anzutreffen. Bei Jadeschalen ist der leicht ausgezogene Lippenrand bereits für die Sung-Dynastie nachzuweisen. In der Ming-Dynastie tritt bei Jadearbeiten diese Form nicht so häufig auf wie während der Ch'ing-Dynastie. Während der Ming-Dynastie wurden schwerere, ausdrucksstarke Formen bevorzugt. Da während der Ch'ing-Dynastie eine starke Entwicklung eines überfeinerten Geschmackes zu beobachten ist, ist es verständlich, daß dünne, geschwungene Formen anteilmäßig höher vertreten waren als während vorhergegangener Epochen. Es fand dies nicht zuletzt seinen Ausdruck in einer Vorliebe für den sogenannten indischen Stil bzw. die Mogulware (siehe "Der indische Stil" Seite 22ff.)
In ihrer Gesamtheit kommt die Schale, wenn man von der Fußform absieht, den Porzellanschalen - sogenannten Palastschalen - der Ch'ing-Dynastie sehr nahe. Es

sollten aber Gemeinsamkeiten, die dieses Stück mit der auf Tafel 22 abgebildeten Sung/Yüan-Schale hat, nicht außer Acht gelassen werden. Beide Stücke weisen einen leicht nach außen schwingenden Lippenrand und einen eingezogenen Fuß auf. Ihren Ursprung haben diese Formen in den Metallarbeiten der Tang-Dynastie (vergleiche Tafel 12). Die Schale der Ch'ien-lung-Epoche ist flacher, als die der Sung-Dynastie. Davon abgesehen weisen beide Schalen dieselben formalen Grundzüge auf. Besonders beachtet werden muß die Profilleiste am Fuß der Ch'ien-lung-Schale. Es lassen sich gemeinsame Grundzüge zu zeitgenössischen Porzellanschalen feststellen. Die Profilleiste ist bei Porzellanschalen jedoch nicht üblich. Sie ist auf Metallformen zurückzuführen. Daß im Bereich der Porzellanschalen keine Profilleisten auftreten, weist darauf hin, daß die Schalen als rein keramische Formen empfunden wurden und somit auf Anregungen aus anderen Materialbereichen verzichtet wurde. Anders verhält es sich bei Formen, die deutlich frühe Bronzen imitieren. Hier wird auch im Bereich des Porzellans die Profilleiste übernommen. Die Schalen aus Jade sind meiner Ansicht nach keine eigenständige Entwicklung, sondern stets Anlehnung an andere Materialbereiche. Dabei ist der keramische Bereich dominierend. Da bei Jadeschalen jedoch das Selbstverständnis der Eigenständigkeit fehlt, ist es erklärlich, daß eine Verquickung von Merkmalen verschiedener Materialbereiche - Keramik und Metall - leichter zustande kommt.

Es ist schwer, manche Schalen zeitlich eindeutig einzuordnen, besonders wenn es sich um spätere Stücke handelt, die sich genau an Vorlagen früherer Epochen halten. Einzige Orientierungsmöglichkeit bei undekorierten Schalen ist ein Vergleich des formalen Aufbaus mit zeitlich eindeutig identifizierten Stücken aus Jade oder Keramik. Damit ist aber lediglich das erste Auf-

treten eines bestimmten Formentypes festgestellt, nicht aber die Entstehungszeit des jeweils untersuchten Stückes. Hilfen zur Feststellung des Alters, wie sie bei der Keramik bestehen - Glasuren, Zusammensetzung des Scherbens etc. - entfallen bei Steinarbeiten völlig. Sind solche Stücke auch noch in traditioneller Technik gearbeitet, also nicht etwa mit Diamant geschnitten, so scheint eine eindeutige Datierung unmöglich. Bei Stücken, die mit Diamant bearbeitet sind, bleiben häufig schärfere Kanten zurück, die den entsprechenden Gegenstand als spätere Arbeit ausweisen. Dieses Merkaml ist besonders häufig bei Gegenständen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts zu beobachten.

Ist ein Stück mit der Marke einer bestimmten Regierungsepoche versehen, so ist dies eine willkommene Datierungshilfe, da sie zumindest eine frühere Entstehungszeit ausschließt. Leider ist eine solche Marke jedoch keine Gewähr dafür, daß das entsprechende Stück nicht auch später entstanden sein kann, da es üblich war, Arbeiten in den verschiedensten Materialien mit dem "nien hao" einer geschätzten Epoche zu versehen.

Häufig sind es nur geringfügige Abweichungen von bekannten Schalentypen, oder die Verbindung von Merkmalen verschiedener Epochen, die darauf hinweisen, daß das entsprechende Stück eine spätere Arbeit ist.

Die auf Tafel 23b abgebildete Schale stammt aus der Ch'ien-lung-Epoche. Zwei der soeben besprochenen Merkmale weisen auf eine solche Datierung hin.

1. Die Schale ist mit einer Bodenmarke, bestehend aus sechs Schriftzeichen (Ta Ch'ing Ch'ien-lung nien chih) versehen.
2. Die Form kommt älteren Stücken zwar sehr nahe, weist aber Abweichungen von diesen auf.

Vergleicht man die Schale mit dem Sung/Yüan-Stück auf Tafel 22, so wird man feststellen, daß der Aufbau der Gefäßkörper fast gleichartig ist. Die Ch'ien-lung-Schale erscheint lediglich ein wenig flacher. Ein erheblicher Unterschied besteht in der Auffassung des Fußes. Die Fußform der Sung-Schale geht auf eine Metallform zurück. Der zylindrische Fuß der Ch'ien-lung-Schale hat sich dagegen innerhalb der Keramik durchgesetzt. Es fragt sich also, ob die Anregung für die hier vorgestellte Schale nicht von Stücken einer anderen Epoche ausgegangen ist.

Porzellanschalen der Ming- und Ch'ing-Dynastie

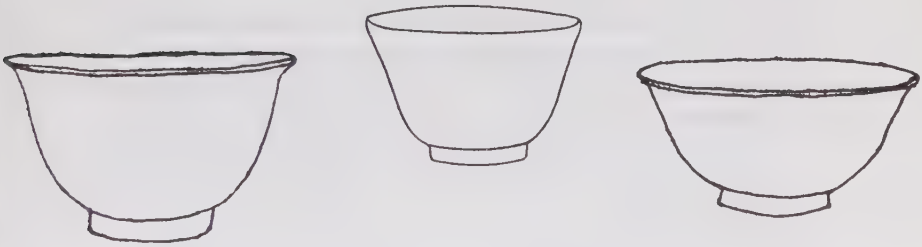


Abbildung 15

a	b	c
Ming-Dynastie	Ch'ing-Dynastie Ch'ien-lung	Ch'ing-Dynastie Yung-cheng

Ein Schalentyp der Ming-Dynastie,Abbildung 15a bietet sich zum Vergleich an. Der Aufbau der Ming-Schale ist aber etwas bauchiger und ihr Lippenrand schwingt weiter aus. Das etwas steilere Ansteigen der Gefäßwand, wie bei dem vorgestellten Stück, ist bei einem Schalentyp der Ch'ien-lung-Ära zu finden (siehe Abbildung 15b). Hier schwingt der Lippenrand jedoch nicht aus.

Der Lippenrand der Jadeschale entspricht dem der auf Abbildung 15c wiedergegebenen Yung-cheng-Schale. Dieser Schalentyp war während des achtzehnten Jahrhunderts weit verbreitet und mag seinen Einfluß auf die Gestaltung der Jadeschale genommen haben. Die Kurve dieser Schale zur Gefäßwandung verläuft allerdings bedeutend flacher als die der Jadeschale. Betrachtet man die Schalen der Abbildung 15b und c und verbindet beide Formen miteinander, so ergibt sich ein Typus, der dem des vorgestellten Stückes entspricht. So neige ich zu der Ansicht, daß es sich bei der Schale auf Tafel 23b eher um einen Typ handelt, der sich aus zeitgenössischen Formen entwickelt hat, als um den Versuch, eine frühe Form zu kopieren.

Um die Jadeschale auf Tafel 23c einordnen zu können, seien zunächst keramische Schalen aus verschiedenen Epochen gegenübergestellt, deren Formen einander so ähnlich sind, und auch solche Gemeinsamkeiten mit dem Stück auf Tafel 23c haben, daß sie als eine Entwicklungsreihe ein und desselben Formentypes bezeichnet werden können.

Entwicklungsreihe eines Schalentypes

Abbildung: 16

a

Sung-Dynastie (Ju-yao)

b

Ming-Dynastie

Chia Ching

c
Ch'ing-Dynastie
K'ang-hsi

d
Ch'ing-Dynastie (Kuan-yao)
Ch'ien-lung

Die auffälligste Veränderung der Form ist innerhalb der Entwicklung zwischen der Ju-yao-Schale der Sung-Dynastie (Abbildung 16a) und der Ming-Schale der Chia Ching-Epoche (Abbildung 16b) festzustellen. Die Seiten des Fußes der Ming-Schale sind nicht mehr konkav und der Gefäßkörper ist bauchiger als der der Sung-Schale. Beide Schalen haben einen ausgezogenen Lippenrand. Bei der Ming-Schale ist dieser allerdings etwas stärker betont. Stellt man der Chia Ching-Schale eine aus der K'ang-hsi-Epoche (Abbildung 16c) gegenüber, so sieht man, daß die Unterschiede bedeutend geringfügiger sind, als die zwischen der Sung- und der Ming-Schale. Lediglich der Anstieg der Gefäßwandung der K'ang-hsi-Schale fällt unmittelbarer auf als bei der Ming-Schale. Dadurch erscheint der untere Teil des Gefäßkörpers, in Verbindung mit dem Fuß gesehen, etwas schmaler. Als letzte Schale in der Reihe ist eine Kuan-yao-Schale der Ch'ien-lung-Epoche dargestellt (Abbildung 16d). Der Gefäßkörper ebtspricht dem der Sung-Schale. Lediglich im Fuß unterscheiden sich die beiden Stücke. Der Fuß der Ch'ien-lung-Schale ist nicht wie der der Sung-

Schale konkav. Trotzdem scheint dieses Stück ein gutes Beispiel für den Verscuh zu sein, Sung-Ware zu kopieren. Daß kein konkaver Fuß gewählt wurde ist lediglich ein Beweis dafür, daß sich die Fußform, die nach der Sung-Dynastie für Schalen bevorzugt wurde, völlig durchgesetzt hat.

Die Jadeschale auf Tafel 23c scheint der Form auf Abbildung 16d am nächsten zu kommen. Lediglich das Ausschwingen des Lippenrandes ist etwas verhaltener. Es scheint mir, daß dieses Stück weder die Form der Ming-Dynastie noch die der K'ang-hsi-Ära nachzuempfinden versucht, sondern sich an die Gefäßtypen der Sung-Dynastie anlehnt. Es ist allerdings auch nicht auszuschließen, daß die Anregung für diese Schale von zeitgenössischen keramischen Nachempfindungen von Sung-Stücken ausging. Die Schale auf Abbildung 16d könnte eine solche Vorlage sein. Andererseits
Anm.: 45 ist nicht einzusehen, warum die von Dexel für die Keramik angestellte Überlegung, daß das achtzehnte Jahrhundert (die Jadeschale gehört der Ch'ien-lung-Epoche an) eine bewußte Angleichung an alte Formen vornimmt, nicht auch für den Bereich der Jadeschalen zutreffen soll. Wesentlich jedoch ist, daß diese Schale ein weiterer Beleg dafür ist, daß gerade das achtzehnte Jahrhundert Sung-Formen besonders schätzte und aus diesem Grunde dieselben zu kopieren versuchte.

Die Jadeschale auf Tafel 24 zeigt eine Form, die während der Ming-Zeit beim Porzellan sehr verbreitet war. Auch während der Ch'ing-Dynastie wurde diese Form übernommen. Allerdings ist das Auftreten dieses Gefäßtypes bedeutend früher anzusetzen. Er

scheint in der Sung-Dynastie seinen festen Platz innerhalb der keramischen Gefäßformen gefunden zu haben. Die Form des abgebildeten Stückes ist eine keramische. Inwieweit sich der jadeverarbeitende Handwerker des achtzehnten Jahrhunderts an der keramischen Originalform der Sung-Dynastie oder an zeitgenössischen Kopien und Nachempfindungen in Porzellan orientierte, läßt sich schwerlich nachweisen. Das Problem ist in diesem Falle ähnlich gelagert wie bei dem vorher besprochenen Stück. Stellt man der Jadeschale eine Lung Ch'üan-

Anm.: 46 Schale der Sung-Dynastie aus dem Palastmuseum, Taiwan, gegenüber, so wird die Formenverwandtschaft beider Stücke deutlich. Beide Gefäße verfügen über den gleichen Standring. Die Körper sind weit gestreckt und verlaufen in derselben flachen Kurve nach oben. Der einzige formale Unterschied besteht in dem leicht ausschwingenden Lippenrand der Jadeschale. Dieses Unterscheidungsmerkmal ist jedoch nicht von besonderer Tragweite. Der Ursprung der Form des Jadegefäßes läßt sich dennoch auf die Sung-Schale zurückführen, zumal zu dieser Zeit auch der ausgestellte Lippenrand nicht unbekannt war; er trat beim Ching-pai-Porzellan auf. Bei den Porzellanen und Jadearbeiten der Ch'ing-Dynastie ist er allerdings besonders häufig vertreten. Es mag dies den Ausschlag dazu gegeben haben, daß er auch bei dem besprochenen Stück Verwendung fand. Die Ausgewogenheit der Form und die perfekte Bearbeitung des Stückes machen eine Datierung in die Ch'ien-lung-Epoche wahrscheinlich. Eine Porzellanschale der Yung-

Anm.: 47 cheng-Ära in vergleichbarer Form, befindet sich in der Kwong-Collection.

Anm.: 48 "Besonders seit der Regierungszeit des Kaisers Ch'ien-lung, auch schon unter der seines Vorgängers, wurde nicht nur frühes Ming-Porzellan, sondern auch eine

ganze Reihe der bekannten sung-zeitlichen Waren nachgeahmt. Da diese älteren Keramikgattungen größtenteils nicht mehr hergestellt wurden, mußten sie nach Sung-Originalen kopiert werden, die in den kaiserlichen und zum Teil auch privaten Sammlungen bewahrt waren. ... Es handelt sich hierbei bekanntlich nicht nur um Nachahmung von Glasur und Dekor oder um Nachbildungen im Geiste der alten Epoche, sondern um exakte Kopien einzelner Stücke". Was für die Keramik zutreffend ist, muß in gleicher Weise für Jadearbeiten, sofern sie keramische Formen haben, zutreffend sein. Wie auch an den gezeigten Beispielen ersichtlich, ist ein großer Teil der Formen auf die in der Sung-Zeit entwickelten zurückzuführen.

Die Frage, inwieweit sich die jadeverarbeitenden Künstler des achtzehnten Jahrhunderts an Originalstücken der Sung-Dynastie orientieren konnten, oder sich an zeitgenössischen Keramikerzeugnissen orientierten, ist bereits angeschnitten worden. Ich bin der Meinung, daß - zumindest unter der Regierungsepoche Ch'ien-lung - den Jadekünstlern der Zugang zu Sammlungen der Sung-Keramik möglich war. Gerade unter Ch'ien-lung erfuhr das jadeverarbeitende Handwerk besondere Förderung und dadurch einen Aufschwung. Es erscheint unwahrscheinlich, daß der kunstsinnige Kaiser Ch'ien-lung, der beides - Keramik und Jade - gleichermaßen schätzte, seinen Jadehandwerkern den Zugang zur kaiserlichen Sammlung der Sung-Keramik unmöglich gemacht hätte.

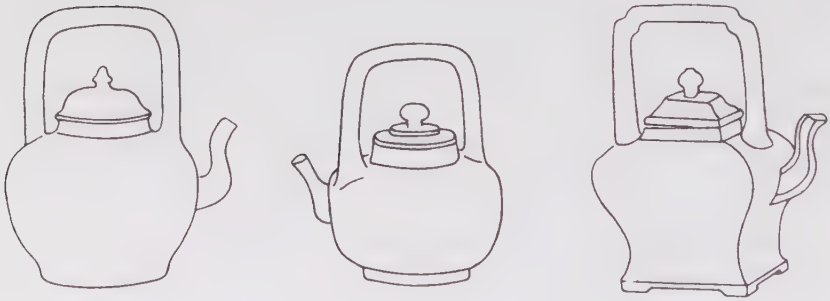
Während der Sung-Dynastie selbst wurden ebenfalls gerne archaisierende Formen in Keramik geschaffen. Man orientierte sich in diesem Fall an Bronzen. Diese Gegenstände wurden nicht nur in Bezug auf die Form, son-

dern auch in der Art der Glasur und des Dekors im achtzehnten Jahrhundert nachgeahmt. Diese Formen wurden auch in Jade kopiert. Da hierfür die ursprünglichen Vorlagen aber aus der Bronzekunst stammen, sollen sie im entsprechenden Kapitel behandelt werden.

Kannen

Innerhalb der Keramik sind niedere und hohe Kannenformen gleichermaßen vertreten. Die keramischen Kannenformen nahmen auch Einfluß auf entsprechende Gegenstände aus Jade. Es ist hierbei allerdings auffallend, daß sich nur der niedrige Kannentyp durchsetzen konnte. Selbst bei diesem sind Einschränkungen zu machen. So konnte sich der seit der Ming-Dynastie weit verbreitete Typ mit auf der Schulter ansetzendem und über den Deckel führendem Henkel (Abbildung 17a-c) nicht durchsetzen. Eine Ausnahme bilden hier lediglich Kannen in Miniaturgröße, die als Wassertropfer zum Anreiben von Tusche Verwendung fanden.

Keramik-Kannenformen der Ming- und Ch'ing-Dynastie



a b c

Abbildung: 17

a	b	c
Ming-Dynastie Lung-ch'ing-Epoche	Ch'ing-Dynastie K'ang-hsi-Epoche	Ch'ing-Dynastie K'ang-hsi-Epoche

Bei Jadekannen wurden bauchige Formen bevorzugt. Man kann sagen, daß in Jade vorwiegend Kannenformen übernommen wurden, die eine eigenständige, chinesische, keramische Entwicklung genommen hatten. Hohe schlanke

Kannen müssen von einer solchen Entwicklung ausgeschlossen werden, da sie in der überwiegenden Mehrheit auf Metallformen, deren Ursprung in den Ländern des Vorderen Orients zu suchen ist, zurückzuführen sind.

Für die Beschränkung der Jadekannen auf den niedrigen Typ gibt es eine einfache Erklärung. Die Wein- bzw. Teekännchen waren für den praktischen Gebrauch bestimmt und nicht etwa nur für bestimmte kultische Handlungen oder als reine Dekorationsgegenstände, wie dies bei vielen anderen Gefäßen der Fall ist (Gefäße in Form archaischer Bronzen etc.). Demzufolge war es sinnvoll, Formen zu wählen, die nicht schon auf Grund ihrer Gestaltung besonders anfällig für Beschädigungen waren. Unter diesem Gesichtspunkt scheint auch der seitlich am Gefäß angebrachte und enger am Gefäßkörper anschließende Henkel die besseren Voraussetzungen zu erfüllen, als der hoch über den Deckel gezogene Henkel.
Der Verzicht auf einen hochgezogenen Henkel mag auch eine Frage der Materialersparnis gewesen sein. So wäre für einen hochgezogenen Henkel ein weitaus größerer Jadeblock als bei einem seitlich an der Gefäßwand ansetzenden vonnöten. Der Ausschuß wäre ungleich größer. Bei sehr kleinen Gegenständen fällt der Materialverlust nicht so sehr ins Gewicht und so mag hier die Erklärung dafür zu finden sein, daß bei Wassertropfern der hochgezogene Henkel häufiger auftritt. Sollte eine Tee- bzw. Weinkanne dennoch mit einem hochgezogenen Henkel versehen werden, so wich man in einen anderen Materialbereich aus, der für den vorgesehenen Zweck geeigneter war. Als Beispiel hierfür sei die Kanne auf Tafel 10 genannt. Diese Jadekanne ist mit einem dreistegigen Email-cloisonné-Henkel aus Metall versehen.

Im Gegensatz zu niedrigen Kannenformen aus Porzellan, findet bei solchen aus Jade häufig ein Ausguß in Form eines Tierkopfes Verwendung (siehe Tafeln 10 und 25). Es gibt für derartige Darstellungen zwar auch Beispiele im Bereich des Porzellans (vergleiche Abbildung 18), doch sind sie hier die Ausnahme und dokumentieren lediglich eine Vorliebe der Ch'ing-Dynastie für technische Perfektion, die auch eine Verarbeitung ermöglicht, die dem verwendeten Material nicht entspricht.

Abbildung: 18
Teekanne, Porzellan
K'ang-hsi-Epoche

Anm.: 49

Die Porzellanteekanne der Abbildung 18, zeigt deutlich, daß eine Metallform als Vorlage diente. Hier wurde ziemlich genau ein Bronzegefäß der Spät-Chou-Zeit kopiert (Buckingham Collection, Chicago). Jade ist für eine plastische Darstellung geeigneter, da es sich hier um ein festes Material handelt und somit die Gefahr der Deformierung wie beim weichen Ton nicht besteht. Dennoch gibt es frühe keramische Beispiele für Kannen mit einem Ausguß in Tierkopfform (Hahnenkopfkannen, siehe Abbildung 19). Es handelt sich hier aber um eine hohe Kannenform, bei der der Ausguß nicht an der Gefäßwandung, sondern auf der Schulter ansetzt. Dieser Kannentypus ist wiederum keine keramische Entwicklung, sondern eine Anlehnung an Metallvorlagen. So ist der tierge-

Abbildung 19
Yüeh-yao
Sechs
Dynastien

staltige Ausguß ganz allgemein auf Metallvorbilder zurückzuführen (siehe oben und Seite 22, 26).

Der melonenförmig gewölbte Körper der Kanne auf Tafel 10 ist auf eine keramische Gefäßgestaltung der Sung-Dynastie zurückzuführen (vergleiche Abbildung 20).

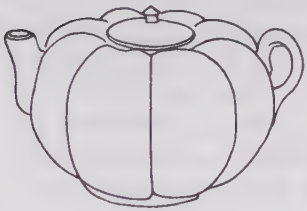


Abbildung 20
Nördliches Seladon
Sung-Dynastie

Abbildung 21
Yi-hsing-Kanne
Ming-Dynastie

Auch der Deckel und der dreigestufte Deckelknauf erinnern an die natürliche Form einer Melone. Der nach oben gewölbte Deckel ist auf eine Porzellanform der Ming-Dynastie zurückzuführen (Abbildung 21). Melonenförmig gewölbte Kannen aus Jade fanden im achtzehnten Jahrhundert häufig Verwendung. Sie entsprechen in ihrer Form den Gefäßen, die man im Bereich der Jadearbeiten dem sogenannten Indischen Stil zuordnet (siehe Seite 22, 25), der während des achtzehnten Jahrhunderts besonders geschätzt war. Als Deckelknauf wurde die Form einer Blüte oder Knospe allgemein bevorzugt (siehe Tafeln 25 und 26).

Reduziert man die auf Tafel 25 abgebildete Kanne auf den eigentlichen Gefäßkörper, so bleibt ein einfacher Dekkeltopf zurück, der Bronzeformen (P'ou) nicht unähnlich

ist. Henkel und Tülle, die dieses Gefäß erst zur Kanne werden lassen, wirken gleichsam angesetzt. Tatsächlich konzentriert sich das Auge bei intensiver Betrachtung auf den noch ausdrucksstarken Gefäßkörper und empfindet Tülle und Henkel als Fremdkörper.
Henkel und Tülle greifen ebenfalls auf frühe Fremdformen zurück. Der zum Ausguß gearbeitete Hahnenkopf ist bereits aus der Keramik bekannt (siehe oben und Abbildung 19) und wurde dort wiederum von Metallformen abgeleitet. Die Verbindung, die zwischen Ausguß und Gefäßkörper hergestellt wurde, hat bei diesem Gefäßtyp keinen praktischen Zweck mehr zu erfüllen. Sie hat nur noch dekorativen Charakter. Es mag diese Verbindung aber eine Anlehnung an die Nachahmung der vorderasiatischen Metallkannen in Ming-Porzellan sein, bei denen zur Stützung der Tülle häufig ein Steg zur Gefäßwand geführt wurde. Es war dies aber nur bei hohen Kannenformen der Fall (siehe Abbildung 22 - Keramikkanne nach Metallvorbild). So wurde bei der vorgestellten Jadekanne ein Detail, das aus einer anderen Gattung stammt, unverstanden übernommen.

Abbildung: 22
vorderasiatische Kanne
Lung-ch'üan yao
Yüan-Dynastie oder
später

Die Henkel der beiden Kannen auf Tafel 25 und 26 haben ihren Ursprung in archaischen Bronzen (nähere Erläuterung siehe Kapitel Vorlagen aus Bronze - Henkelformationen).

Sieht man vom Henkel ab, so gibt die Jadekanne auf Tafel 26 eine Form wieder, die während der Ch'ien-lung-Ära beim Porzellan weit verbreitet war. Dieser Porzellankannentyp diente meiner Ansicht nach auch für das hier besprochene Gefäß als Vorbild. Daß Lippen- und Deckelrand mit einem Goldreif versehen sind, hat wohl nicht nur einen dekorativen Zweck zu erfüllen. Der Reif diente auch als Schutz vor Ausbrechen. Derartige Montierungen wurden zum selben Zweck auch bei manchen keramischen Gefäßen angebracht (meist ein Bronzereif).

Eine Henkelformation, die bei Kannen der Ch'ing-Zeit - besonders beim I-Hsing - sehr beliebt war, soll hier noch Erwähnung finden. Es ist der Henkel (oft wird auch die Tülle in dieser Form gearbeitet) in Form eines knorrigen Astes.

Anm.: 50 "The I-hsing kilns of Kiangsu Province also were extremely productive in the Ch'ing Dyn.: in addition to the famous I-hsing stoneware teapots - ... - they produced miscellaneous articles for daily use. Some I-hsing wares are found in most imaginative shapes, frequently representing such familiar objects as bamboo and sections of tree trunks with applied foliage." Die bevorzugte Darstellung dieser Henkelformation mag mit der Vorliebe des achtzehnten Jahrhunderts für naturalistische Darstellungen zusammenhängen. Eine Jadekanne (Abbildung 23) der Sammlung Pierre de Menasce

Abbildung 23:
Jadekanne der Sammlung
Pierre de Menasce

zeigt einen solchen Henkel. Hier wird die pflanzliche Darstellung in Form von plastisch gearbeitetem Blattwerk noch auf dem Gefäßkörper fortgesetzt. Die Anregung für eine derartige Gefäßgestaltung ist beim I-hsing-Steinzeug zu suchen (siehe Zitat oben). Eigentümlich bei diesem Gefäß sind die drei runden Füße, die der eigentlichen Kannenform widersprechen (Abbildung 23). Sie erinnern an eine Formation, wie sie vom bronzenen Gefäßtyp Li bekannt ist. Es scheint mir dies wiederum eine Zusammenfügung von Merkmalen verschiedener Gefäßgattungen zu sein, wie dies im achtzehnten Jahrhundert, besonders bei Jadearbeiten, so oft auftritt.

Vorlagen aus Bronze

Bei den bisher besprochenen Gefäßen kamen wir bereits verschiedentlich mit archaischen Bronzen in Berührung. So wurden des öfteren Gefäßmerkmale, die auf Bronzen zurückzuführen sind, bei Jadegefäßen integriert, deren Hauptvorlagen aus einem anderen Materialbereich stammen (siehe z.B. die Füße der Kanne Abbildung 23, die vom Bronzetyp Li stammen und verschiedene Henkelformationen Abbildungen 34f, h, i). Auch Dekorationsmotive, deren Ursprung in der Bronzezeit liegt, fanden häufige Anwendung (K'uei und Vogeldrachen, die T'ao-T'ieh-Masken und das Lei-wen-Muster, das besonders oft als Dekorbegrenzung auf Lippen- und Fußrand der verschiedensten Gefäße in Erscheinung tritt (z.B. Tafeln 21, 29, 36).

Bereits das häufige Auftreten von Bronzedekor- und Bronzegefäßelementen bei Gefäßtypen, die nicht aus der Bronzekunst stammen, zeigt, welch erheblichen Einfluß dieser Kunstbereich auf die jadeverarbeitenden Handwerker hatte. So erscheint es nicht verwunderlich, daß unter den Jadegefäßen gerade solche, die sich stark an Bronzevorbilder anlehnen, oder diese sogar möglichst naturgetreu nachahmen, einen breiten Raum einnehmen. Der Grund hierfür mag in der Achtung und Wertschätzung, die der Chinese den von den Ahnen überlieferten Dingen entgegenbringt, zu suchen sein. Als verehrungs- und sammlungswürdige Objekte haben die Bronzen in China eine längere Tradition als keramische Gefäße.

m.: 51 Chinesische Werke, zu denen das P'o Ku t'u lu (Sung-
m.: 52, 53 Zeit) sowie das Hsi Ching Ku Chien und Hsi Ching Hsü

Chien (Sammlungskataloge des Kaisers Ch'ien-lung) zählen, die Abbildungen archaischer Bronzen wiedergeben und dieselben beschreiben, dürften nicht ohne Einfluß auf Dekor- und Gefäßgestaltung der Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts gewesen sein. Ungenau oder falsch wiedergegebene Details in solchen Werken wurden häufig von Künstlern, die archaische Bronzen kopieren wollten, mit den Fehlern dieser Sammlungskataloge dargestellt. So ist z.B. die kraftvolle Linieführung des Dekors bei Shang-Bronzen einer abgerundeteren, weicheren gewichen.
Es muß berücksichtigt werden, daß im achtzehnten Jahrhundert die im P'o Ku t'u lu (in der Sung-Dynastie geschrieben) abgebildeten Stücke mit den dazugehörigen Beschreibungen noch als verbindlich galten und für das Hsi Ching Ku Chien vorbildlich waren. Für den heutigen Leser ist wesentlich, daß zumindest keines der Stücke später als Nord-Sung ist. Ob der Autor sich jedoch tatsächlich bei den als Shang- und Chouzeitlich bezeichneten Bronzen immer an authentische Vorlagen gehalten und diese naturgetreu wiedergegeben hat, oder ob er wissentlich oder unwissentlich auch Arbeiten seiner Zeit (Sung-Dynastie) dargestellt und falsch datiert hat, können wir in den meisten Fällen nicht feststellen. (Die Linieführung des Dekors weicht häufig von der auf nachweislich alten Stükken üblichen ab.)

Neben dem P'o Ku t'u lu waren im achtzehnten Jahrhundert auch Werke zugänglich, die sich mit Jadearbeiten befaßten - darunter solche in Form von archaischen
Anm.: 54/55 Bronzen. Hier wären das K'u yü t'u und das Ku yü t'u p'u zu nennen. Das Ku yü t'u ist eine kurze, wenig aufschlußreiche Abhandlung aus der Yüan-Dynastie und

ist damit für unsere Untersuchungen hinfällig. Bedeutend aufschlußreicher ist das Ku yü t'u p'u. Dieses Werk gibt vor, die Zusammenstellung einer Sammlung "alter Jaden" des Süd-Sung-Kaisers Hsiao Tsung (1163 - 89) zu sein. Dem Vorwort ist zu entnehmen, daß Lung Ta-yüan diese Arbeit im Jahre 1776 beendet habe. Es existieren im achtzehnten Jahrhundert zwei Ausgaben dieses sogenannten Sung-Werkes. Die erste ist im Jahr 1712 erschienen, die zweite, erweiterte Ausgabe 1779. Bereits unter der Herrschaft Ch'ien-lungs wurde dieses Werk nach eingehender Prü-
Anm.: 56 fung durch die Kommission der kaiserlichen Bibliothek (Ssu k'u ch'uan shu) als Fälschung verworfen. Sie stellte fest, daß das Ku yü t'u p'u weder in der Sung-Dynastie noch während anderer Epochen bis in die Gegenwart in einem anderen Werk Erwähnung fand und daß häufig Fehler bei der Zeitrechnung der verwendeten Namen und Titel auftraten. Trotz dieser be-
Anm.: 57 kannten Tatsache nahmen verschiedene Autoren (Bushell, Laufer, Hoerschelmann) das Ku yü t'u p'u als wesentliche Grundlage zur Untersuchung von Jadearbeiten und der Stilentwicklung beim Dekor in ihre Arbeiten auf. Es mag dies darin begründet sein, daß diese Autoren letztlich doch die Formensprache der Sung-Dynastie in diesem Werk niedergelegt sahen. Zur Unterstützung dieser Annahme dürften auch Abbildungen im Ku yü t'u p'u geführt haben, die bereits bekannte und anerkannte Jadeformen zeigen. Inwieweit diese Überlegung eine Berechtigung hat, soll die Gegenüberstellung von drei Werken klären helfen.

Bei Durchsicht des P'o Ku t'u lu, des Ku yü t'u p'u
Anm.: 58 und des unter dem Autorennamen des Hsiang Yüan-p'ien bekannten (siehe hierzu auch Seite 40) Li tai ming tz'u t'u p'u fällt auf, daß in allen drei Werken Ge-

genstände ein- und derselben Form und desselben Dekors abgebildet sind. In anderen Fällen bestehen zwischen den abgebildeten Objekten nur derart geringfügige Abweichungen, daß die Ähnlichkeit der Stücke über reine Zufälligkeit hinausgeht.

Will man die Authentizität der in den verschiedenen Werken abgebildeten Stücke nicht anzweifeln, so muß man davon ausgehen, daß ein- und dasselbe Stück in gleicher Form und in gleichem Dekor in drei verschiedenen Materialien - Bronze, Keramik, Jade - hergestellt wurde. Als Beispiel ist ein Gefäß in Form einer Ente abgebildet (Abbildung 24a-c), das in allen drei Werken dargestellt ist.

Abbildung: 24

Erläuterungen zu Abbildung 24

a) Soll ein Bronzegefäß(Abbildung ohne Deckel) der Chou-Dynastie darstellen.
Dem P'o Ku t'u lu Band 7, Seite 12 entnommen.

b) Soll ein Weingefäß, Ju-Ware, der Sung-Dynastie darstellen.
Dem Li tai ming tz'u t'u p'u entnommen. Figur 34.

c) Soll ein Jadegefäß darstellen.
Dem Ku yü t'u p'u entnommen, Band 89, Seite 3.

Alle drei Gefäße sind formal und in der Gliederung der Dekorzonen identisch. Lediglich kleine Details - so ist z.B. der Deckel des Gefäßes einmal durch eine Kette mit dem Henkel verbunden und das andere Mal nicht - sind verändert worden. Meiner Ansicht nach setzten die Autoren von b) und c) derartige Veränderungen bewußt ein, um zu kaschieren, daß sie manche Stücke lediglich aus dem P'o Ku t'u lu nachgezeichnet haben. Beim Kopieren von Objekten treten häufiger Abweichungen vom Original auf. Die Fälscher wollten diesen Eindruck erwecken. Sie setzten jedoch nicht in allen Fällen dieses Mittel ein (vergleiche Abbildung 25a-c), sondern hielten sich manchmal ganz genau an die Vorlage. Da man sich heute darüber klar ist, daß viele der im Li tai ming tz'u t'u p'u abgebildeten Porzellane nie existiert haben können und der Phantasie des Hsiang Yüan-p'ien entsprungen sind, darf man vielleicht den Zweifel noch weiter treiben und vermuten, daß auch das Li tai ming tz'u t'u p'u aus dem achtzehnten Jahrhundert stammt und daß sogar zwischen seinem Autor und dem Ku yü t'u p'u ein Zusammenhang, vielleicht sogar Identität besteht.

Die Beispiele auf den Abbildungen 24a-c und 25a-c sollen verdeutlichen, in welchem Maße sich beide Arbeiten am P'o Ku t'u lu orientieren.

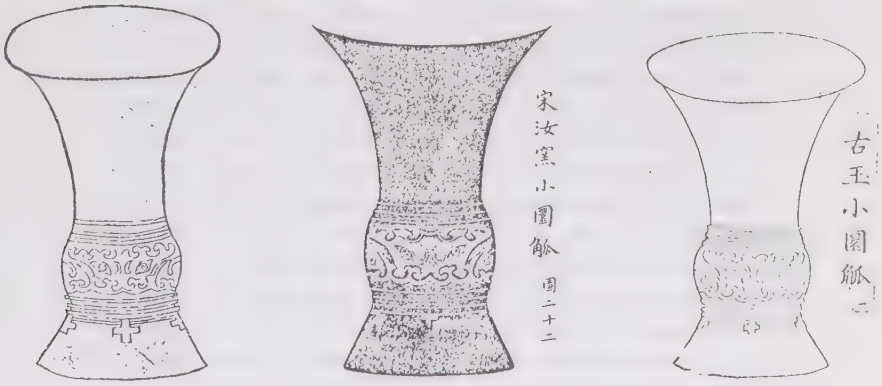
Da es sich beim Ku yü t'u p'u um ein Werk handelt, das erst im achtzehnten Jahrhundert entstanden ist, kann es nicht als verbindliche historische Dokumentation zur Einordnung früher Jadearbeiten gelten. Bestenfalls kann es in den Fällen, wo es dem P'o Ku t'u lu folgt, nochmals die Formensprache der Sung-Dynastie, wie sie für Bronzen zutreffend ist, darlegen. Dennoch wäre es falsch, dieses Werk völlig abzulehnen. Es ist meiner Ansicht nach ein wichtiges Dokument einer Epoche, das zum einen durch teilweises Kopieren des P'o Ku t'u lu die Vorliebe seiner Zeit zu archaisierenden Formen betont, zum anderen aber auch phantasievolle Formen zeigt, die entweder der Zeit entsprachen, oder den Betrachter zum Fertigen solcher Formen anregte. Eine kurze Überlegung zum P'o Ku t'u lu soll diese These stützen.

Das P'o Ku t'u lu diente über Jahrhunderte bis in die Anfänge des zwanzigsten Jahrhunderts als Grundlage zur Bestimmung von archaischen Bronzen. Der Nachweis zur Zuordnung gewisser Gefäßtypen in eine bestimmte Epoche war aber, unter Bezug auf das P'o Ku t'u lu, nur ein rein literarischer. Tritt in dieser literarischen Quelle eine falsche zeitliche Einordnung eines Objektes auf - gleichgültig ob dies unwissentlich oder wissentlich geschah - sind alle Datierungen, die auf Grund dieser Literatur zustandegekommen sind, hinfällig. Wie wenig zuverlässig die zeitliche Einordnung der im P'o Ku t'u lu abgebildeten Stücke ist, zeigt sich unter anderem an der Ente Tafel 24a. Bronzen

dieser Form gab es noch nicht einmal während der Han- geschweige denn während der Chou-Dynastie. Erst die moderne Archäologie, die in China mit dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts relativ spät einsetzt, macht wirklich zuverlässige Datierungen möglich.

Anm.: 59 "Modern scientific archeology was born in China in the early twentieth century under the impact of Western civilization and scholarship. The roots of the new inspiration are multiple, ..."
Heute würde man wohl nicht die auf den Abbildungen gezeigten Gefäße bis in die Chou-Zeit datieren, wie dies das P'o Ku t'u lu tut.
Auch die Künstler, die dies oder jenes Gefäß ganz im Stil einer vorangegangenen Epoche fertigen wollten, waren demzufolge nicht immer gut beraten, wenn sie sich für Datierung und Wiedergabe lediglich auf das P'o Ku t'u lu verließen.

Abbildung: 25



a b c

Erläuterungen zu Abbildung 25

a) Soll ein Bronzegefäß, Typ Ku, der Chou-Dynastie darstellen.
Dem P'o Ku t'u lu Band 15, Seite 55 entnommen.

b) Soll einen Miniaturkelch, sogenannte Ju-Ware, der Sung-Dynastie darstellen.
Dem Li tai ming tz'u t'u p'u, Figur 22 entnommen.

c) Soll ein Jadegefäß darstellen.
Dem Ku yü t'u p'u, Band 87, Seite 9 entnommen.

Ein Gefäß aus dem P'o Ku t'u lu wird z.B. als Ku aus der Chou-Zeit bezeichnet (Abbildung 25). Dieses Ku weist aber Merkmale auf, die in der Chou-Zeit nicht mehr oder noch nicht üblich waren. Die kreuzförmigen Öffnungen, die nach Meinung mancher Autoren aus gußtechnischen Gründen angebracht waren, sind bei den meisten Ku der Shang-Dynastie anzutreffen. Diese Öffnungen sind dann aber zwischen den Bogensehnen angebracht und nicht wie in der Zeichnung des P'o Ku t'u lu unterhalb der Bogensehnen. Der Dekor auf dem Mittelstück, eine T'ao-T'ieh-Maske, ist weit von der Art entfernt, wie sie auf Bronzen der Shang- und frühen Chou-Dynastie zu finden sind. Die strenge Linienführung ist aufgelöst und schwingt hier, gleichsam als dekorative Rahmung der Augenpartie, in wellenförmigen Bewegungen aus. Gerade aber diese Dekorationsweise tritt bei späteren Arbeiten häufiger auf. (Bezeichnenderweise wurde dieses Stück unverändert in das Li tai ming tz'u t'u p'u und das Ku yü t'u p'u übernommen. Siehe hierzu Abbildung 25b und c). Auch die Proportionen stimmen nicht. Das Gefäß ist für ein Ku der

angegebenen Epoche zu gedrungen und hat fast die Proportionen eines Tsun. Bei späteren Gefäßen, sei es in Jade, Porzellan oder Metall, treten derartige Mischformen häufiger auf. Dafür gibt es zwei mögliche Erklärungen. Entweder verschiedene Künstler orientierten sich am P'o Ku t'u lu und setzten die neuen gezeichneten Formen in plastische Darstellungen um, oder dem Verfasser waren derartige Formen tatsächlich bekannt, nur irrte er bei der Datierung.

Trotz verschiedener Fehler ist das P'o Ku t'u lu ein wichtiger Beitrag zur Untersuchung und Datierung von Bronzen und Dekoren. Neben falsch datierten Gegenständen finden sich Formen, deren zeitliche Einordnung auch nach Stand der heutigen Wissenschaft als richtig zu bezeichnen ist. Selbst falsch datierte Stücke geben eine Orientierungshilfe, da sie doch zumindest die Formensprache und Dekorationsmotive der Sung-Dynastie wiederspiegeln. Eine vergleichbare Funktion ist auch dem Ku yü t'u p'u nicht abzusprechen. Mag der Verfasser auch aus kommerziellen Gründen Teile des erfolgreichen P'o Ku t'u lu kopiert haben, so ist dies doch Beleg dafür, wie stark das - im Grunde nie erloschene - Interesse seiner Zeit an archaischen Bronzen war. Es muß auch gesehen werden, daß das Ku yü t'u p'u nicht nur das P'o Ku t'u lu kopiert, sondern auch von diesem abweichende Formen und Dekore zeigt. In diesem Zusammenhang ist es nicht wichtig, ob es sich bei den gezeigten Stücken um wirklich existierende Jadearbeiten handelt, oder ob Gegenstände aus anderen Materialien oder gar Produkte der eigenen Phantasie gezeigt werden. Wesentlich ist, daß dieses Werk eine Zusammenfassung von Formen und Dekoren gibt, die bis zu seiner Entstehungszeit bekannt waren. Darüber hinaus gab ein solches Werk, unabhängig davon, daß es sich um eine Fäl-

schung handelt, dem Betrachter Anstoß, die gesehenen Dinge zu schaffen. Hierin ist der Wert eines solchen Werkes zu sehen.

Setzt man das Ku yü t'u p'u in Bezug zum achtzehnten Jahrhundert, kann die völlige Ablehnung Hansfords "A detailed study of the Ku yü t'u p'u would hardly be profitable" in dieser Form nicht übernommen werden. Natürlich - und dies trifft für das P'o Ku t'u lu und das Ku yü t'u p'u gleichermaßen zu - kann eine literarische Quelle nicht allein als endgültiges Kriterium zur Einordnung von Gegenständen künstlerischen und archäologischen Wertes herangezogen werden. Sie ist aber wichtig zur Unterstützung derartiger Untersuchungen. Die Erkenntnis, die Li Chi in "The Beginnings of Chinese Civilisation" festgehalten hat "What must be remembered in this connection is that written records alone were no longer accepted as valid proof" sollte immer berücksichtigt werden.

Anm.: 60

Anm.: 61

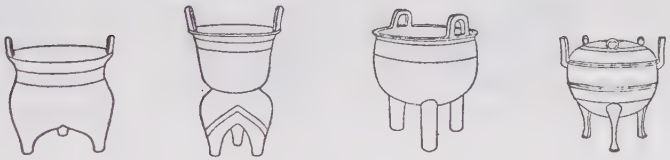
Im achtzehnten Jahrhundert wurden nahezu alle bekannten Bronzeformen in Jade kopiert. Allerdings, wie aus der Anzahl erkenntlich, wurden manche Gefäßtypen bevorzugt. Besonders häufig treten die sogenannten incense-burner (Weihrauchbrenner) und verschiedene Vasenformen auf. Der Name "incense burner" ist zunächst irreführend. Es handelt sich hier um einen Sammelbegriff, der lediglich eine Zweckangabe beinhaltet, aber keine echte Klassifizierung. Die mit diesem Namen belegten Gefäße hatten ursprünglich, sofern sie auf Bronzeformen zurückzuführen sind, eine andere Aufgabe zu erfüllen. "The vessel continued to be made after the end of the Bronze Age, and under the influence of Buddhism its functions changed to that of an incense burner for use in Buddhist temples."

Anm.: 62

Anm.: 63 Wir halten uns mit der Terminologie an das von Lü Ta-Lin 1092 publizierte K'ao-Ku-t'u. Der Verfasser ordnet hierin die Bronzegefäße nach ihrem Verwendungszweck in solche, die zur Aufnahme von Speisen und solche, die zur Aufnahme von Flüssigkeit dienten. Beide Gruppen werden wiederum unterteilt in Gefäße zur Zubereitung und Gefäße zur Aufbewahrung von Speisen und Getränken. Die Erklärung hierfür mag darin zu suchen sein, daß eine kleine Anzahl dieser Gefäße auch in dem Kult des Taoismus und des Konfuzianismus verwendet werden konnten.

1. Gefäße zur Zubereitung von Opferspeisen

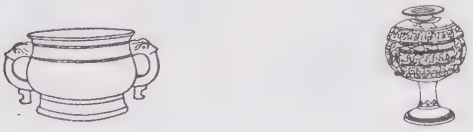
Abbildung: 26



a	b	c	d
Li	Hsien	Ting	Ting
Shang	Shang	Shang-Chou	Spät-Chou

2. Gefäße zur Aufbewahrung von Speisen

Abbildung: 27



a	b
Kuei	Tou
Shang-Chou	Spät Chou

3. Libationsgefäße, Shang-Dynastie

Abb.: 28

a Ku | b Tsun | c Chih | d Chüeh | e Chia

f Kuang | g Yi | h Ho

4. Gefäße zur Aufnahme von Wein und Wasser

a Lei | b Fang-i | c Hu | d Yu | e P'an

Abb.: 29

Die als "incense-burner" (Weihrauchbrenner) bezeichneten Gefäße, lehnen sich an die Bronzeformen der Gruppen 1 und 2 an. Eine Ausnahme bilden die auf Grund ihrer Gestaltung Po shan lu bezeichneten Gefäße. Dieser Typ wurde eigens zum Brennen von Weihrauch gefertigt. Erste Stücke dieser Art sind seit der Han-Dynastie nachweisbar.
In ihrer Funktion als Weihrauchbrenner treten besonders häufig das Li (meist in flacher Form), Ting (hier auch in der rechteckigen Sonderform, Fang-Ting) und das Kuei auf.

Vasenformen sind den Gruppen 3 und 4 entlehnt. Hierbei treten besonders das Ku und das Tsun in den Vordergrund, wobei oft eine Mischform anzutreffen ist, die sich aus der Verquickung beider Formen ergibt. Weiterhin sind auch das Hu und das Yu beliebt. Das Kuang, ursprünglich ein Gießgefäß, wurde ebenfalls häufig angefertigt.

Das Li

Bereits im Kapitel "Keramische Vorlagen" wurde festgestellt, daß sich die jadeverarbeitenden Künstler des achtzehnten Jahrhunderts sehr oft am keramischen Formenschatz der Sung-Dynastie orientierten. Auch bei Untersuchung der Form des auf Tafel 27a abgebildeten Li, muß diese Epoche mit einbezogen werden.

Der Gefäßtyp Li trat bereits während des Neolithikums
Anm.: 64 in Keramik auf. "The pottery li accompanies the shorter-lived types of bronze vessels from neolithic times to the end of Chou." Da es sich bei diesen Gefäßen um solche handelt, die zur Zubereitung von Speisen dienten, war es sinnvoll, sie so zu arbeiten, daß sie die nötige Bodenfreiheit hatten, um über das Feuer gestellt werden zu können. U-förmige Henkel treten häufig beim Bronze-Li auf. Sie dürften einem praktischen Zweck gedient haben. In dem Moment, in dem das Li seiner ursprünglichen Funktion enthoben war, konnte die Form sich verändern. Zunächst mag das eine oder andere bereits vorhandene Gefäß einfach als Weihrauchbrenner verwendet worden sein. Bei Neuanfertigungen dieses Gefäßtypes, jetzt bereits als Weihrauchbrenner gedacht, benötigte man auf Grund der veränderten Aufgabe nicht mehr die Bodenfreiheit. Das Gefäß wurde flacher, die Beine kürzer. Während der Sung-Dynastie hatte sich schließlich im Bereich der Keramik der flache Typ des Li (Abbildung 30) herauskristallisiert. Die erste Stufe dieser Entwicklungsreihe ist somit das keramische Gefäß, die nächste das bronzene Li. An diesem orientierte sich die dritte Stufe, die keramische Form der Sung-Zeit (Abbildung 30),

Abbildung: 30
Li der Sung-Dynastie
Kuan-yao

die ebenso für die Bronze-Li Weihrauchbrenner der Hsüan Tê Zeit, Ming als Vorbild diente wie für das auf Tafel 27a vorgestellte Jadegefäß.
Ein Vergleich zwischen den Stücken auf Abbildung 30 und Tafel 27a ergibt folgende Gemeinsamkeiten: starke Betonung der breiten, abgeflachten Lippe durch eine ausgeprägte Kerbung unterhalb des Lippenrandes, flacher Korpus, kleine gerundete Stummelfüße (es ist diese Fußform, die auch bei der Teekanne Abbildung 23 übernommen wurde). In der Auffassung der Henkel differieren beide Gefäße voneinander. Bei der keramischen Form gehen Lippenrand und U-förmige Henkel nahtlos ineinander über, während bei dem Jadegefäß die Henkel senkrecht auf dem Lippenrand stehen, was der Bronze ähnlich ist. Es handelt sich hier aber lediglich um eine geringfügige Variante, die die grundsätzliche Formenverwandtschaft beider Gefäße nicht stört.
Das auf Tafel 27b gezeigte Gefäß möchte ich noch auf Grund der Fußformation in die Gruppe der Li einordnen. Der Korpus entspricht allerdings weder den frühen keramischen und bronzenen Li, noch der vorgestellten Sung-Form. Lippe und Korpus sind nicht mehr scharf voneinander getrennt, sondern gehen mit leichtem Schwung ineinander über. Der bauchige Korpus erinnert an Formen, wie sie bei verschiedenen Ting anzutreffen sind (Abbildung 31).
Das in seiner Gesamtheit in weichen Kurven modellierte Gefäß entspricht aber eher keramischen denn metallenen Vorbildern. Fuß- und Henkelformation sind jedoch ursprünglich auf Metallvorbilder zurückzuführen. Die Gesamtkomposition verbindet keramische und metallene Elemente.
Beide hier vorgestellte, verhältnismäßig flache Gefäßtypen hatten sich im achtzehnten Jahrhundert im

Bereich der Jade durchgesetzt und waren in ihrer Funktion als Weihrauchbrenner weit verbreitet. Ver-
Anm.: 65 einzelt traten auch hohe Gefäßtypen auf, die man auf Grund der unten abgerundeten Füße und deren Art des Ansatzes am Körper, noch in Beziehung zu den Li setzen könnte. In ihrer Gesamtform sind sie aber der Gruppe der Ting zuzurechnen, bei denen die Füße abgeflacht sind. Die Rundung der Füße ist in diesem Fall lediglich eine Variante, die sich nicht durchgesetzt hat.

Das Ting

Neben dem Li gibt es als Kochgefäß das Ting; selten aus Keramik, jedoch sehr zahlreich in Bronze hergestellt. Das Li-Ting vereint die beiden Formen von Li und Ting. Eine eckige Sonderform ist das Fang-Ting.

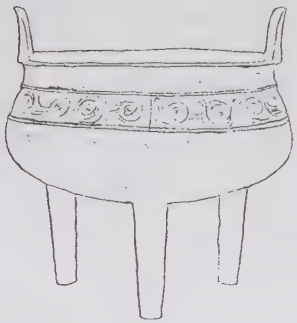


Abbildung: 31
Bronzegefäß, Typ Ting
Chou-Dynastie

Im Bereich der Jadearbeiten ist die Nachahmung des Li-Ting nahezu völlig auszuschalten. Die Fang-Ting aus Jade halten sich in der Gesamtgestaltung im Wesentlichen an die bronzenen Vorlagen und sind somit als Gefäßtyp leicht zu identifizieren. Diese starke Anlehnung läßt sich dadurch erklären, daß das Fang-Ting zum einen selbst eine Sonderform ist und zum anderen durch den eckigen Aufbau eine klare Linienführung besitzt, die sich schwer verändern läßt. Anders ist es bei den runden Ting. Es gibt zwar Gefäße, die sich eindeutig als Ting identifizieren lassen, eine Vielzahl hat sich aber derart verändert, daß man lediglich noch von einem Einfluß sprechen kann, den die ursprüngliche Form auf die Gefäßgestaltung genommen hat.

Der Gefäßkörper nähert sich häufig der Form eines P'ou. Auch Anlehnungen an das Tui sind nicht auszuschließen. Die U-förmigen Henkel weichen einer für das Ting untypischen Henkelform. Sie stehen nicht mehr auf der Lippe, sondern sie sind seitlich senkrecht am Gefäßkörper angebracht und von einem Drachkopf bekrönt. Es

sind die Henkel des Kuei. Häufig werden durch diese Henkel Ringe gezogen (siehe Tafel 28a und Abbildung 36d, e) oder die Henkel nehmen archaisierende Tiergestalt an (Abbildung 36f.).

Die teilweise stark abgewandelten Gefäße mögen es gerechtfertigt erscheinen lassen, sie als eigenständige Gefäßgruppe zu erfassen und sie ihrer Funktion nach als Weihrauchbrenner zu bezeichnen. Da in dieser Funktion aber viele verschiedene Gefäßtypen auftreten, wäre dies verwirrend. Ich halte es für sinnvoll, für die Weihrauchbrenner die aus der Bronzezeit bekannten Typenbezeichnungen zu übernehmen, auch wenn sich erhebliche Formveränderungen ergeben. Aus diesem Grunde bezeichne ich auch dreibeinige Deckelgefäße, wie das auf Tafel 28a abgebildete, als Ting.
Das auf Tafel 28 abgebildete Gefäß trägt noch deutliche Merkmale des Typ Ting, wie es aus der Bronzekunst bekannt ist. Die auf dem Lippenrand angebrachten Henkel in Form eines auf den Kopf gestellten U und die drei zylindrischen Füße sind vom Bronze-Ting entlehnt. Der Gefäßkörper ist allerdings eher hochformatig als breit. Lippenrand und Deckel sind durch eine scharfe Kerbung voneinander getrennt. Eine Seite des Gefäßes ist mit plastischem Dekor versehen. Dargestellt ist ein Löwe, der mit Bällen spielt, die mit Bändern verziert sind.

Anm.: 66 Die Löwendarstellungen haben feststehende männliche und weibliche Typen. Der männliche Löwe wird stets mit einem Ball dargestelllt, der oft mit Bändern geschmückt ist. Ein aus dem Buddhismus entstandener volkstümlicher Brauch war, solche geschmückten Brokatbälle nachts draußen den Löwen zum Spiel vorzulegen. Man glaubte, daß sich ein Teil der magischen Kraft der übernatürlichen Wesen auf den Ball übertrage.
Die weibliche Darstellung zeigt immer einen Löwen mit

einem Jungen unter der Tatze, da man glaubte, daß das Junge dort gesäugt würde.

Das ganze oder teilweise Überwuchern eines Gefäßes mit plastischem Dekor ist eine Eigenheit, die das achtzehnte Jahrhundert in seinem Hang zu technischer Perfektion hervorgebracht hat. Das seitlich am Gefäß angebrachte Motiv wird auf dem Deckel wiederholt. Der Löwe dient in diesem Fall als Deckelknauf. Der Deckel liegt auf dem Lippenrand auf und ist an beiden Seiten ausgespart, um den U-förmigen Henkeln Raum zu geben. Dies tritt,allerdings selten, auch bei frühen Chou-Bronzen auf.
Der gewählte Dekor hat mit archaischen Bronzen nichts gemein. Der Löwe war in China nicht heimisch. Seine Bedeutung erlangte er erst mit der Einführung des Buddhismus, in dem er als Verteidiger des Gesetzes und Schützer geheiligter Gebäude gilt. Löwen aus Stein oder Bronze sind in China vor Tempeln, offiziellen Gebäuden und Grabanlagen zu finden.

Anm.: 67 Besondere Beachtung müssen Löwenpaaren wie zum Beispiel dem über 4 1/2 Meter hohen steinernen Löwenpaar am shen-tao (Geisterpfad) der Grabanlage von Kuo Tsung, dem dritten Tang Herrscher, geschenkt werden. Auf seine Gestaltung ist letztlich auch der Löwe auf dem Deckel des vorgestellten Jadegefäßes zurückzuführen. Haltung, feingelockte Mähne und geöffnetes Maul des Löwenpaares am Geisterpfad des Grabes von Kuo Tsung wurden immer wieder in vielfältigen Materialien und Größen nachempfunden.

Anm.: 68 "This seated lion guardian becomes the standard type in future centuries; its descendants are wellknown in Ming. They stand in front of Tien An Men of the Imperial Palace in Peking and in a host of other sites. Miniature versions, which have become decorative and sometimes playful, have been carved by the thousands in jade and marble in recent times." So wie der Dek-

kelknauf des Gefäßes auf Tafel 28b, ist auch der auf Tafel 28a auf diesen Löwentyp zurückzuführen. Gleichermaßen beliebt wie die Darstellung des Löwen, war die des Drachen. Die Darstellung der Drachen - es handelt sich hier um ein reines Fabelwesen, das keiner echten Vorlage bedurfte - hatte in China eine längere Tradition, als die des Löwen. Bereits auf archaischen Bronzen treten Drachen als Dekoration auf. Diese "Kuei-Drachen" und andere haben aber nichts mit den seit der Han-Zeit üblichen, mittelalterlichen Drachen gemein. Die mittelalterlichen und neuzeitlichen Drachen treten in verschiedener Gestaltung und mit unterschiedlichen Aufgabenbereichen auf. Die drei Hauptgruppen unterteilen sich in "lung", er ist der mächtigste und bewohnt den Himmel, das hornlose "li", es lebt im Wasser und das schuppige "chiao", das in Bergsümpfen und Höhlen lebt. Der Drache als Emblem kaiserlicher Macht besteht seit der Han-Dynastie. Er wurde vom Kaiser Kao Tsu (206 v. Chr.) eingeführt.

Anm.: 69

Die Drachen, wie sie auf archaischen Bronzen zu finden sind, fanden bei Jadearbeiten in der überwiegenden Mehrheit als Reliefdekor (siehe z.B. Tafel 34) oder als gravierter Dekor Verwendung. Vereinzelt treten sie auch in plastischer Form als Henkel auf (siehe z.B. Tafel 29). Der mittelalterliche Drache wird bei Deckelgefäßen häufig - genau wie der Löwe - in plastischer Weise als Deckelknauf gearbeitet (siehe z.B. Tafeln 28a, 28b). Es kann dies in flacher, knopfartiger Form geschehen, aber auch so, daß er sich deutlich als eine tierische Form abhebt. Außerdem ist möglich, daß er als Dekor den Gefäßkörper plastisch überwuchert (siehe Tafel 44). Das bei der Porzellanmalerei so beliebte Motiv des Drachen, oft ein Drachenpaar mit flammender Perle, ist bei Jadearbeiten auf der Gefäßoberfläche in Relief oder

graviert ebenfalls vertreten. Neben dem Drachen und Löwen sind auch andere aus der Mythologie bekannte Tiere und Fabeltiere, wie z.B. das Ch'i-lin (siehe Tafel 42) oder die dreibeinige Mondkröte, als Deckelknauf gearbeitet. Sie finden jedoch nicht in dem Maße Anwendung wie Drache und Löwe.

Fußformationen, wie die des Stückes auf Tafel 29, haben ihren Ursprung in den Bronzegefäßen der späten Chou-Dynastie. Eine von diesen Gefäßen ausgehende Entwicklung im Bereich der Keramik hat während der Tang-Zeit eine Fußform hervorgebracht, die der des auf Tafel 29 vorgestellten Stückes entspricht. Diese Tang-Form ist eine Entwicklung aus der zylindrisch-geraden Fußform der Shang und der geschwungenen der Spät-Chou Bronzen. Beide haben oft als Bekrönung den Tierkopf, lediglich die geschwungene Fußform der Spät-Chou-Zeit unterscheidet sich zusätzlich durch die verbreiterten Enden. Die Tiermaske hat bei den Jadegefäßen (Tafeln 28a, 29) eine hochplastische Form angenommen, die ihr Vorbild der Tang-Keramik entnahm und weicht von einer stilisierenden Darstellung ab. Es entsteht ein deutlich gearbeiteter Kopf, der als Drache, Löwe etc. zu identifizieren ist. Der Fuß kommt aus dem geöffneten Maul heraus und ist an seinem Ende verbreitert (siehe Tafel 28a). Häufig ist das Fußende auch in naturalistischer Weise als Tierpfote dargestellt (siehe Tafel 29).

Der starke Einfluß archaischer Bronzen auf die Gestaltung von Jadegefäßen der hier besprochenen Formen ist auch am Lei-wen-Muster und der T'ao-t'ieh-Maske des Ting Tafel 29 sowie an der Ausarbeitung der Flanschen zu erkennen. Die Flanschen sind ein sehr häufiges Motiv auf Shang-Bronzen. Ist das ganze Gefäß eine Nachahmung - wovon man in der Mehrzahl allerdings ausgehen kann -, so sind die Flanschen ein stilechtes Dekorationselement, das als Dekorunterteilung dient, ebenso wie auf den Bronzen. Dieselbe Funktion können

sie auch auf Jadegefäßen übernehmen, die keine Bronzeform oder die keinen weiteren Dekor haben. Um den Flaschen dekoratives Eigengewicht zu geben, haben die einzelnen Abschnitte bei dem vorgestellten Stück konkave Seitenkonturen und nicht wie bei den Bronzen der Shang-Dynastie gerade (bei den Bronzen der Spät-Anyang bis West-Chou-Zeit können die Flanschen bizarr gezackte Form annehmen). Doch auch geradlinige Flanschen fanden bei Jadearbeiten Verwendung (siehe das Kuei Tafel 33), wobei deren Oberfläche in manchen Fällen dekoriert wurde, (siehe die Vase Tafel 39) zum Beispiel mit Lei-wen-Muster.

Anm.: 71 Das Fang-Ting auf Tafel 30 wird von Nott, leider ohne Angabe von Gründen, in die frühe Ming-Dynastie datiert.

Anm.: 72 Gerade seine eigenen Worte sollten bei der Bestimmung von Jadearbeiten stets gegenwärtig sein. "During this period early Chinese bronze forms were reproduced in Jade and care must be exercised in distinguishing between the pieces carved during this period and those of later origin."

Anm.: 73 Eine Feststellung Joan M. Hartmann's zur Ming-Dynastie, mag Notts Datierung möglicherweise unterstützen: "Jades again reflected ancient bronze forms both in shape and decoration. Ming jades tend to be heavy, sometimes clumsy in execution, and the material is frequently rather dull gray with brown and black striations." Tatsächlich nimmt das hier besprochene Gefäß zum einen archaische Bronzeformen auf, und wirkt zum anderen etwas schwerfällig. Der gewählte Dekor aus kleinen Bukkeln (das chinesische "pai ju" "hundert Brustwarzen" - nach E. v. Erdberg Terminologie einfach "Buckel") ist von verschiedenen Ting der Shang- und frühen Chou-Zeit bekannt, besonders häufig auf Fang-Ting. Die Füße sollen eine Form wiedergeben, wie sie bei manchen Ting der Shang-Dynastie auftreten. (Abbildung 32). Bei den

Abbildung: 32
Fuß einer
Shang-Bronze

Bronzen sind die Füße aber flach und mit der Zeichnung des Drachenkörpers versehen. Sie wirken durch eine gestraffte Linieführung und fast abruptem Übergang zu scharfen Haken spannungsgeladen. Die hakenförmigen Auswüchse und das Fußende des Jadegefäßes schwingen dagegen in leichten Kurven spannungslos aus. Die Füße des Gefäßes (Tafel 30) sind aus zwei verschiedenen Ting-Füßen zusammengefügt: der oben beschriebenen Drachenform, die aber hier keinen Kopf hat und dem T'ao-t'ieh des Ting, aus dessen Maul das zylindrische Bein herauskommt. Die durchbrochenen Flanschen an den Kanten des Gefäßkörpers treten in dieser Form bei Bronzen nicht auf. Auch das jeweils im Mittelpunkt der vier Seiten in Relief angebrachte Schriftzeichen"Shou" ist bei Bronzen nicht zu finden. Die Schmalseite des Lippenrandes ist mit teilweise unleserlichen Schriftzeichen versehen. Es ist eine spätere Schreibweise der "Siegelschrift". Sie mögen einen glückverheißenden Text ergeben. Fu (Glück), Kuei (Würde oder Ehre), Shou (langes Leben), Wan (zehntausend bzw. unendlich viele). Derartige Inschriften gibt es bei Shang- und Chou-Bronzen nicht.
Obwohl, auf Grund der etwas plump wirkenden Arbeit, dieses Stück möglicherweise tatsächlich in die Ming-Zeit datiert werden kann, sollte man doch bei Jadegefäßen archaischer Form mit Datierungen in diese Epoche sehr zurückhaltend sein. Oft kommen Datierungen in die Ming-Dynastie meiner Ansicht nach aus sehr wohlmeinender Einschätzung eines Stückes zustande, oder aus einem Gefühl der Unsicherheit, da letzlich

keine schlüssigen Beweise für eine endgültige Datierung vorliegen. Das hier besprochene Stück ist nach meinem Dafürhalten auch nicht in die frühe Ming-Dy-
Anm.: 74 nastie zu datieren, sondern in's sechzehnte bzw. siebzehnte Jahrhundert. "This heavy, massive quality is characteristic of sixteenth and seventeenth century jades ..."

Anm.: 75

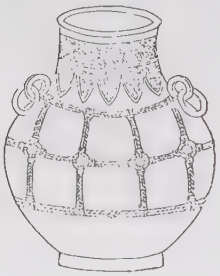


Abbildung 33, Hu, dem Ku yü t'u p'u entnommen

Der Dekor in Art einer gedrehten Schnur ist von Bronzegefäßen des Typs Hu (ca. 6. - 5. Jahrhundert v. Chr.) bekannt. Die Schnüre bilden Rechtecke und münden in Ösen (Abbildung 33). Wird ein solcher Dekor auf einen anderen Gefäßtypus übertragen, wie dies bei dem Fang-Ting Tafel 31 geschehen ist, so stellt dies ein freies Bemühen des Jadekünstlers dar. Dies entspricht der ästhetischen Freiheit des achtzehnten Jahrhunderts (vergleiche Zitat Seite 120, Anmerkung 82). Der Dekor auf dem Fang-Ting Tafel 31 wurde umgewandelt. Die Schnur ist in erhabenem Relief in Form eines Schifferknotens verarbeitet. Die Schnur markiert auch die obere und untere Kante des Gefäßkörpers. Die beim bronzenen Fang-Ting üblichen Flanschen an den senkrechten Kanten, sind bei dem Jadestück ebenfalls durch ein geknotetes Schnurmotiv in Halbrelief ersetzt. Die auf den breiten Lippenrand gesetzten Henkel sind nurmehr eine entfernte Anlehnung an die ehemalige U-Form. Durch einen Längsschnitt sind sie verdoppelt. Die sonst schmucklose Öffnung ist einer archaisierenden Durchbrucharbeit gewichen, die mit

Anm.: 76 Motiven vergleichbar ist, wie sie bei Lackarbeiten und Möbeln anzutreffen sind. Exakt zwischen die Henkel ist der Deckel eingepaßt, der von einem technisch vollkommen gearbeiteten Drachen bekrönt wird. Es war in China üblich, archaische Bronzen des hier besprochenen Typs nachträglich mit einem Holzdeckel zu versehen, der oft einen Jadeknauf trug. Ein solcher Dekkel wurde bei dem Jade-Fang-Ting kopiert. Die Beine sind an den Bronze-Ting orientiert (vergleiche Abbildung 34).

Abbildung 34
Fuß eines Ting
Spät-Shang/fr.
West-Chou

Die Bogensehnen treten bei der Jade allerdings zweifach auf und sind stärker betont.

Die außerordentlich hohe Qualität des Steines, sowie die technische Perfektion und Sicherheit in der Ausführung, weisen dieses Stück als eine Arbeit der Ch'ien-Lung-Ära aus.

Henkelformationen

Oft hat sich bei den von mir als Ting klassifizierten Gefäßen (siehe Seite 107f.) die Lage und die Form der Henkel verändert. Diese Henkel, die nun nicht mehr auf dem Lippenrand aufsetzen, sondern von der Schulter oder vom Lippenrand auf den Gefäßkörper führen, haben ihren Ursprung ebenfalls bei den archaischen Bronzegefäßen, allerdings nicht beim Ting, sondern beim Kuei und Kuang (Abbildung 36a-c).
Vergleicht man die Henkel der Abbildung 36b-e ist festzustellen, daß bei diesen Beispielen die eigentlichen Henkel aus dem geöffneten Maul eines Tierkopfes heraustreten. Der hakenförmige Fortsatz des Henkels 36b ist bei den Henkeln 36d und 36e falsch verstanden je zweifach wiedergegeben. Es erweist sich stets als hilfreich, wenn sich ein Stück genau zurückverfolgen läßt. So kann man ein Fang-Ting (Detail Abbildung 36d) als Zentralstück eines privaten
Anm.: 77 Altarsatzes des Kaisers Ch'ien-lung identifizieren.
Der Henkel des Ting auf Tafel 28a (siehe auch Abbildung 36e) weist mit seinen zwei hakenförmigen Auswüchsen dieselbe Formation auf wie der Henkel des Fang-Ting (Abbildung 36d). Aus diesem Grunde möchte ich das Ting auf Tafel 28a, wenn schon nicht in die Ch'ien-lung-Epoche datieren, so es doch zumindest als ein Stück bezeichnen, das sich am Stil der Ch'ien-lung-Epoche orientiert.
Die Henkel des Ting auf Tafel 29 erwecken ebenfalls Assoziationen zu frühen Bronzeformen. Henkel, wie sie z.B. beim Typ Kuang und Kuei (Abbildung 36a-c) auftreten, mögen Anregung für diese Formation gegeben haben. Vom Kuang und Kuei sind die Henkel halbkreisförmig oder rechteckig, meist ist dabei der obere Teil des Henkels als Tierkopf mit geöffnetem Maul gearbeitet, aus dem

ein Vogel entspringt. In diesem Fall ist der hakenförmige Fortsatz als Fuß und - vor allem - Schwanzfedern zu verstehen. Bei dem Jadeting ist der hakenförmige Fortsatz zwar noch übernommen worden, doch ist er von abgerundeter Form. Er ist bedeutungslos geworden und nur noch dekoratives Anhängsel, das aus falscher Interpretation der bronzenen Shang- und Chou-Formen entstanden ist. Die Bronzehenkel, die sich aus Zusammenfügung verschiedener Tierformen ergeben, sind hier durch die S-Form auf eine einzige zusammenhängende Tiergestalt reduziert. Der S-förmig geschwungene Drachenkörper weckt aber auch Erinnerung an die Linienführung später Chou-Ornamentik auf Jade-Stücken. Möglicherweise ist der Drachenkörper Ja-
Anm.: 78 deplättchen entlehnt, wie sie z.B. Wu Ta Ch'eng in seinem Ku yü t'u k'ao abgebildet hat (Abbildung 35). Diese Arbeit wird auf die Tang-Dynastie zurückgeführt und lehnt sich an den Spät-Chou-Stil an.

Anm.: 79 Abbildung: 35

Bei den Bronzen des Typs Hu der Shang/Chou-Dynastie treten Henkel in Tierform auf, deren Kopf vom Gefäßkörper abgewendet ist. Auch dies mag einen Einfluß auf die Gestaltung des Ting gehabt haben, doch ist bei diesen Bronzehenkeln das Tier mit Füßen und nicht S-förmig gearbeitet.

Henkelformationen, die auf Bronzen zurückzuführen sind, finden häufig auch Anwendung bei Gefäßen, die in ihrer Gesamtkonzeption nicht nach Bronzevorbildern gearbeitet sind. Es ist dies der Fall bei den bereits besprochenen Jadekannen (siehe Tafeln 25 und 26, Seite 85ff.).

Für die Henkel der Jadekanne Tafel 25, Abbildung 36 ist der Henkel des Bronzetyps Yi (Abbildung 36g) Vorbild, der wiederum selbst eine Entwicklung aus den Henkeln des Kuei (Abbildung 36b) und Kuang (Abbildung 36a) darstellt. Er ist tiergestaltig; der Tierkopf beißt in den Gefäßrand. Der Fortsatz an diesem Henkel ist als Weiterführung des Tierkörpers zu verstehen. Ein ähnlicher Fortsatz, allerdings geteilt, ist beim Henkel Abbildung 36h zu sehen. Der Henkel setzt hier jedoch auf der Schulter an, was durch den aufgesetzten Deckel auch zweckmäßig ist. Die tiergestaltigen Henkel von Brozen des Typs Yi wurden hier fehlinterpretiert und nehmen stark florale Züge an. Setzt man den Henkel Abbildung 36h in Verbindung mit der hahnenkopfförmigen Tülle, so besteht noch die entfernte Möglichkeit, den Henkel als stilisierte Schwanzfeder zu deuten. Doch selbst wenn man dieser Interpretation folgen wollte, liegt eine Verbindung zu den Henkelformationen archaischer Bronzen immer noch sehr nah.
Der Henkel der Kanne Tafel 26, Abbildung 36i ist unter ähnlichen Gesichtspunkten wie die der vorher besprochenen zu sehen. Er hat sich aber noch mehr gewandelt, als der auf Abbildung 36h gezeigte. Bei diesem Henkel (Abbildung 36i) treten florale Bewegungsabläufe allmählich in den Vordergrund. (Zur Problematik der Henkelentwicklung von tierischen zu pflanzlichen Formen siehe auch Seite 45ff.)

Henkelformationen

Abbildung: 36

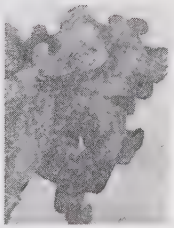
a
Kuang, Bronze
Shang

b
Kuei, Bronze
Chou

c
Kuei, Bronze
Chou

d
Fang-Ting, Jade
Ch'ien-lung

e
Ting, Jade
spätes 18.Jh.



f
Ting, Jade, vermutlich 18. Jahrhundert

g
Yi, Bronze

h
Teekanne, Jade
18. Jahrhundert

i
Teekanne, Jade
18. Jahrhundert

Das Kuei

Unter ähnlichen Gesichtspunkten, wie sie bei der Besprechung des Fang-Ting Tafel 30 auftraten (siehe Anmerkung 73 und 74), könnte man das Kuei Tafel 32 in die Ming-Dynastie datieren. Es hält sich sehr genau an Bronzevorlagen, wie sie aus der Spät-Shang und der Früh-Chou-Dynastie bekannt sind:halbkreisförmige Henkel, deren oberer Teil durch Tierköpfe mit geöffnetem Maul gebildet ist. Die Vögel darunter sind mißverstanden. In der Mitte zwischen den Henkeln befindet sich in der Halszone ein plastischer Tierkopf. Die Schale ist senkracht gerippt. Fuß und oberes Dekorband sind mit aufgelösten Drachenmotiven versehen. Die Proportion und die Verteilung des Dekors entspricht einem Spät-Shang/Früh-Chou-Kuei.

Wie oft jedoch eine Datierung in die Ming-Dynastie einen nahezu zufälligen Charakter hat, sei daran gezeigt, daß ein fast identisches Stück bei Hansford als ein in die Sung-Dynastie gehöriges bezeichnet wird. Hansford hat die von ihm beschriebenen Stücke
Anm.: 80 allerdings mit dem Vermerk versehen: "Attributions to the T'ang, Sung, and Ming dynasties are provisional." So läßt sich auch nicht ausschließen, daß Gefäße in exakter archaischer oder auch archaisierender Form während der Ch'ing-Dynastie hergestellt
Anm.: 81 wurden. Der Meinung Hartman's "..., a conservative traditionalism both in subject matter and expression, that disappears during the subsequent Ch'ing era." kann ich mich in diesem Fall nicht anschließen. Al-
Anm.: 82 lerdings modifiziert sie später ihre Aussage. "Archaism is not completely discarded, as we can see in the incence burner no. 40 (in dieser Arbeit Tafel 31), adapted from an early bronze vessel form

... Eighteen century jades, reveal a synthesis of traditional motifs and subject matter , with a strong penchant for the new. Ancient themes were not disregarded, but rather refashioned in stylistic terms to suit the mood and aesthetic freedom of the period." Auf Grund dieser Überlegung ist zumindest für einen Großteil der Jadegefäße eine frühere Datierung als das achtzehnte Jahrhundert auszuschließen. Gefäße wie das Fang-Ting (Tafel 31) oder das Kuei (Tafel 33), von Nott noch Mitte Ming genannt, lassen sich demzufolge als Arbeiten des achtzehnten Jahrhunderts identifizieren.

Anm.: 83 In dem Kuei der Tafel 33 glaubt Nott ein Stück zu erkennen, das 1570 durch ein Dekret Wan-li's aus einem taoistischen Tempel bei Jü-Kao entfernt wurde. Er folgt der Ansicht, daß dieses Kuei vom Kaiser Ch'ien-lung wiederentdeckt wurde und dieser es seiner kaiserlichen Sammlung zugeführt und mit seinem Siegel versehen hat. Auf Grund dieser Annahme datiert er das Gefäß um 1500.
Berichte, wie der, dem Nott gefolgt ist, mögen zwar in manchen Fällen hilfreiche Hinweise geben, doch sollte man sie nicht zur Grundlage von Datierungen machen. Setzt man voraus, daß Ch'ien-lung dieses Gefäß tatsächlich in einem Kloster fand, so besteht noch immer die Möglichkeit, daß er, dem Wunsch folgend das verschollene Gefäß aus Jü-Kao zu finden, das von ihm entdeckte Gefäß als solches bezeichnete. Doch allein das wertvolle Material und dessen ungewöhnliche Größe (40,1 cm Durchmesser von Henkel zu Henkel, 26 cm Höhe), mögen Anlaß genug gewesen sein, dieses Stück der kaiserlichen Sammlung zuzuführen. Deswegen konnte es aber eine durchaus jüngere, wenn nicht sogar zeitgenössische Arbeit sein. Tatsächlich

sprechen stilistische Merkmale und die technische Perfektion gegen eine so frühe Datierung wie Ming. Bestenfalls kann man dieses Kuei in die Zeit der dynastischen Vorgänger Ch'ien-lung's, Yung-cheng oder K'ang-hsi, datieren. Da dieses Stück zur Sammlung Ch'ien-lung's gehörte, mit seiner Marke versehen und aus Berichten bekannt ist, stellt es für mich eine Arbeit dar, die sich mit Sicherheit in's achtzehnte Jahrhundert verweisen läßt, nicht aber
Anm.: 84 in die Ming-Dynastie. Hartmann ordnet dieses Gefäß in die Ch'ien-lung-Epoche ein. Dieser Meinung schließe ich mich an.
Die Vorlage der bronzenen Kuei und P'ou ist bei diesem Jadegefäß Tafel 33 noch klar ersichtlich, doch haben sich die Proportionen geändert. Nimmt die Gefäßöffnung bei den Bronzen fast immer nahezu die Größe der weitesten Ausdehnung des Gefäßes an, so korrespondiert bei dem Jadegefäß der Durchmesser der Öffnung mit dem des Fußes. Die Gefäßlaibung hat an der Schulter ihre weiteste Ausdehnung und geht über den Durchmesser der Öffnung hinaus. Die Henkel, die sich beim Bronze-Kuei bogenförmig über die Seiten des Gefäßkörpers spannen, sind bei dem Jadegefäß verkümmert. Sie sind in Form eines gehörnten Drachen gearbeitet, der als Halterung für einen Ring dient. Die Henkel haben die für Mitte Chou charakteristischen Schneckenhörner. Der nur rudimentäre, eingerollte Tierkörper setzt bereits auf der Schulter an und schwingt nach oben. Im Gegensatz zu den bei Frühbis Mitte-Chou-Bronzen üblichen Henkeln, ist der Kopf dem Gefäß zugewandt.

Der Gefäßkörper ist durch starke Einziehung deutlich von Lippe und Fuß abgesetzt. Er ist durch Flanschen in vier Dekorzonen unterteilt. Die Begrenzung der

Flanschen ist ein verkümmertes Relikt des bei Bronzen an dieser Stelle üblichen Stirnschildes einer T'ao-t'ieh-Maske. Der Hauptdekor besteht aus vier schlangenförmig gewundenen Drachen und geschwungenen Körperbändern . Die Körperbänder sind freischwebend und gehören zu keinem Tier. Der Hintergrund dieses Motivs wird durch ein eckiges Spiralmuster gebildet, das dem Lei-wen ähnelt.

Abbildung 37
Ornamente der Spät-Chou-Dynastie

a

b

Die Drachen und die Körperbänder erwecken Erinnerungen an die Ornamentik später Chou-Bronzen (Abbildung 37), doch auf der Jade ist die Komposition nicht so dicht gefaßt, sondern schwingt in weitläufiger, großzügiger Bewegung aus. Die Kopfform ist im Gegensatz zu der auf Chou-Bronzen vorkommenden von runder Form und die Nase wird durch eine von oben nach unten führende Spirale gebildet. Bei der Chou-Ornamentik ist diese Bewegung gegenläufig (siehe Abbildung 37). Am Hals sind vier Tiere zu sehen, die Kuei-Drachen früher Bronzen darstellen sollen, doch ist ihre Linienführung weich und fließend geworden.

Das Kuang

Die wohl größte Schwierigkeit, ein Jadeobjekt zu datieren, ist dann gegeben, wenn ein Gegenstand früherer Epochen derart genau kopiert wurde, daß
Anm.: 85 keine stilistischen Unterschiede zu diesem bestehen. Schneeberger sieht sich bei der Besprechung der Sammlung Baur sogar veranlaßt, ganz auf eine Datierung zu verzichten. Allerdings bietet er bei
Anm.: 86 dem Kuang Tafel 34 ein Jadegefäß der Manchester
Anm.: 87a,b Art Gallery und eine Bronze der Freer Gallery zum Vergleich an. Die beiden Jade-Kuang sind einander tatsächlich so ähnlich, daß es wenig sinnvoll erscheint, sie gesondert zu untersuchen, da es sich bei beiden Gefäßen um eine sehr genaue Kopie - sowohl in Bezug auf die Form, als auch auf den Dekor - desselben Bronzetyps der Chou-Dynastie handelt. Die Wahl der Vorlage sollte jedoch so ausfallen, daß diese der Kopie möglichst nahe kommt. Das von Schneeberger zum Vergleich angebotene Kuang der Freer Gallery unterscheidet sich in einigen wesentlichen Merkmalen von den Jade-Kuang. Das Gehörn auf dem Deckel ist das sogenannte Flaschen- oder Pilzhorn (E. v. Erdberg bezeichnet diesen Typ als Muntjak-Horn). Bei dem Jade-Kuang ist ein Widdergehörn dargestellt. Die Schnauze des Tierkopfhenkels ist weit vorgezogen. Bei dem Stück der Sammlung Baur bildet sie fast eine Linie mit dem Henkel.
Auch beim Dekor zeigt sich eine unterschiedliche Auffassung. Die Vogeldrachen in der rechten Hälfte der oberen Dekorzone und am Fuß verlaufen nicht linear, wie bei den Jade-Kuang, sondern tragen durch die geschwungenen Flügel deutlich realistische Züge. Ebenso zeigt der Schnabel eine natürliche Form. Bei den Jadestücken enden sie T-förmig. Bei der T'ao-t'ieh-

Maske sind Horn und Nase noch deutlich getrennt. Bei den Jade-Kuang sind Horn und Nase zusammengezogen. Die hier aufgeführten Unterschiede sind zeitlich bedingt. Das Jade-Kuang entspricht nicht dem Spät-Anyang oder Übergangsstil des Freer-Kuang, sondern einer West-Chou-Bronze. Aus diesem Grund ziehe ich
Anm.: 88 es vor, ein Bronze-Kuang der Sammlung Mrs. Christian R. Holmes zum Vergleich heranzuziehen (Tafel 35). Dieses Kuang entspricht in fast jeder Hinsicht den Jadegefäßen. Die Unterschiede sind minimal. Auf den spiralförmigen Hintergrunddekor der Bronze wurde bei den Jaden verzichtet. Die eingerollten Enden der Vogeldrachen fallen bei den Jadestücken etwas eckiger aus. Dies ist aber meiner Ansicht nach keine Fehlinterpretation einer vorgegebenen Form. Diese Abweichung ergibt sich durch das verschiedenartige Material. Runde Formen sind in Stein schwieriger zu arbeiten als eckige. Bei der Gleichartigkeit der Gefäße fällt es schwer anzunehmen, daß das eine dem anderen nicht als Vorlage gedient haben soll. Das Kuang der Sammlung Holmes wurde aber wahrscheinlich erst
Anm.: 89 1926 bei Honan ausgegraben. Nott datiert das Jadege-
Anm.: 90 fäß der Manchester Art Gallery in die Epoche des Kaisers T'ao-Kuang (1821 - 1850).
Zieht man dieses Gefäß als Datierungshilfe für das der Sammlung Baur heran, so müßte man das Kuang der Sammlung Baur ebenfalls in die Epoche T'ao-Kuang einordnen. In diesem Fall scheidet das erst später entdeckte Kuang der Sammlung Holmes als direkte Vorlage aus, es sei denn, man betrachtet die beiden Jadegefäße als Kopien des zwanzigsten Jahrhunderts. Dagegen wäre einzuwenden, daß der hier besprochene Gefäßtypus samt Dekor bereits in West-Chou nicht selten war und dem Jadekünstler ein der Holmes-Bronze fast gleiches Kuang vorgelegen haben könnte.

Das mag in der Sung-Zeit ebenso vorgekommen sein wie im zwanzigsten Jahrhundert. Damit ist eine genaue Datierung derartiger Stücke nicht gegeben. Nur wenn zusätzliche Hilfen wie belegbare Grabfunde, Inschriften oder Texte vorhanden sind, ist eine exakte zeitliche Einordnung möglich. In dem besonderen Fall der hier besprochenen Jade-Kuang halte ich allerdings eine frühe Datierung wie die Sung- oder Ming-Dynastie für unwahrscheinlich. Die technische Perfektion und kleine Veränderungen gegenüber dem Holmes-Kuang sprechen eher für eine Entstehung im achtzehnten Jahrhundert.

Wenn auch, wie bereits festgestellt, zwischen dem Bronze-Kuang der Sammlung Holmes und dem Jade-Kuang der Sammlung Baur nur minimale Unterschiede bestehen, so sind es doch oft diese, die eine spätere Datierung als Ming wahrscheinlich machen. Bis in die Ming-Dynastie waren die Künstler bemüht, beim Kopieren von Bronzen Abweichungen vom Original zu vermeiden. In den meisten Fällen gelang dies. (Eine Ausnahme bilden lediglich die Dekore von Shang-Bronzen. Bei ihnen wird hauptsächlich die Gerade betont. In der Chou-Dynastie war man der bei Shang-Bronzen üblichen spannungsreichen Formensprache nicht mehr mächtig. Die Linieführung wird nun insgesamt weicher und abgerundeter. Die ehemals vorherrschende Gerade mußte der Kurve weichen.) Bei dem Stück der Sammlung Baur, das sich sonst sehr genau an West-Chou-Formen hält, ist eine Abweichung von diesen am Widdergehörn festzustellen. Bei den Bronze-Kuang der West-Chou-Zeit wird die aufsteigende Linienführung durch ein hochaufragendes Gehörn beendet, das den Charakter eines Schildes hat, da es auf eine Ebene projiziert ist. Durch seine herausragende Stellung bildet der Kopf mit dem Gehörn

das Kernstück dieses Gefäßtypes, in dem sich die Kraft der aufsteigenden Linien konzentriert. Bei den Jade-Kuang führt die Aufwärtsbewegung über das Gehörn hinweg, da dieses in der Größe stark zurückgebildet ist. Somit ist dem Gehörn seine ursprünglich beherrschende Stellung genommen.
Weiterhin besann sich der Jade-Künstler bei diesem nun verkleinerten Detail auf den Realismus, der während des achtzehnten Jahrhunderts sehr geschätzt war. Das Gehörn wird nicht mehr in einer Ebene, sondern plastisch dargestellt. Auch bei der T'ao-t'ieh-Maske ist eine Veränderung festzustellen. Das Ohr, das bei der Bronze der Umrißlinie des Horns angepaßt und ausgeprägt gearbeitet ist, ist bei der Jade nachlässiger, tropfenförmig dargestellt. Bei Gegenständen des achtzehnten Jahrhunderts, die nach früheren Vorlagen gearbeitet sind, sind derartige Freiheiten, die sich der Künstler nimmt, häufig anzutreffen.

Bei den Gefäßen der Tafeln 36 und 37, die auch in die Gruppe der Kuang gehören, fällt eine zeitliche Einordnung leichter. Beide Gefäße haben sich in Form und Dekor derart gewandelt, daß eine frühere Datierung als die Ch'ing-Dynastie ausscheidet. Obwohl die Stücke sich formal erheblich unterscheiden, weisen sie eine Gemeinsamkeit auf - einen Ringhenkel an der Stirnseite. Bei dem Kuang Tafel 36 ist die Halterung des Ringes halbkreisförmig und in die dekorierte Zone verlegt; bei dem Stück Tafel 37 ist die Halterung rechteckig und befindet sich unterhalb der Lippe in der undekorierten Zone. Diese Ringhenkel stellen eine völlige Umwandlung der bei Bronzen an dieser Stelle üblichen Flanschen dar.

Von den bei Bronzen üblichen Dekoren ist bei dem Stück

Tafel 36 nichts erhalten. Der Körper ist mit einem Rankenband geschmückt. Auch bei dem Kuang Tafel 37 kann man bereits von einem floralen Dekor sprechen. Es besteht nur noch eine sehr entfernte Erinnerung an archaische Drachenformen. Die Henkel beider Gefäße haben geometrische Grundformen angenommen, die von plastischen Tierdarstellungen überwuchert sind. Die vollplastischen Tierdarstellungen werden auf den Dockeln fortgesetzt.

Das Kuang der Tafel 36 folgt bei der Gesamtdarstellung noch in groben Zügen den Vorlagen aus Bronze. So ist das Gefäß durch die Ausarbeitung des Deckels noch als Fabeltier ausgewiesen, doch ist die Tiermaske flasch verstanden wiedergegeben. Die bei West-Chou-Bronzen üblichen in Ohren und Pilzhörner übergehenden Brauen sind in Anlehnung an ein Widdergehörn zum Stirnornament geworden. Da das Widdergehörn hier falsch interpretiert wurde, versah man das Gefäß zusätzlich mit stummelförmigen Pilzhörnern, die ein Gegengewicht zu den gedrungenen Füßen bilden.

Das Gefäß der Tafel 37 ist nur noch in der äußeren Form eine entfernte Anlehnung an Bronze-Kuang. Auf die Tiermaske an der Stirnseite des Deckels, die bei Bronzen dieses Typs ein Hauptmerkmal ist, wurde ganz verzichtet. Die Bronzevorlage ist derart verändert worden, daß man in diesem Fall fast von der Entwicklung eines neuen Gefäßtyps sprechen kann.

Die Umwandlung alter Gefäßtypen und das Hinzuziehen neuer Stilelemente ist eine für das achtzehnte Jahrhundert spezifische Eigenschaft. Beide hier besprochenen Jade-Kuang sind in die Ch'ien-lung-Epoche einzuordnen.

Das Hu

Das auf Tafel 40 abgebildete Gefäß gehört zu der Gruppe der Hu (siehe Abbildung 29c). Es handelt sich hier aber nicht um eine Anlehnung an die Bronze-Hu der Shang'Chou-Dynastie, sondern um die Nachahmung der Han-zeitlichen Spätform.

Das Gefäß hat einen Standring, einen gewölbten Korpus und einen breiten Hals, dessen Lippenrand durch Verdickung betont ist.
Der verstärkte Lippenrand gibt Anlaß zu der Überlegung, ob er nicht dazu gedient haben könnte, einen Deckel zu tragen. Ich bin jedoch eher der Ansicht, daß er als Gegengewicht zu dem abgesetzten Fußring gedacht ist, um eine ausgewogene Gesamtkomposition zu schaffen. Die Problematik ist in diesem Fall die gleiche wie bei der Flaschenkürbisvase auf Tafel 18 (siehe hierzu auch Seite 44).
Die Henkel sitzen am Hals (siehe auch Abbildung 9b). Sie sind eine vage Erinnerung an Drachen. Howard Hans-
Anm.: 91 ford bezeichnet sie als "stylized dragons". Die archaische Drachenform wurde in diesem Fall fehlinterpretiert. Die in Kurven ausschwingenden Henkel verweisen auf einen Übergang von aus der Fauna entlehnten Formen zu floralen Motiven. Diese Entwicklung ist ein besonderes Merkmal für das achtzehnte Jahrhundert (siehe hierzu auch Seite 45f., Abbildung 9a-c).
Auf das Anbringen eines Dekors wurde zu Gunsten des reizvollen, natürlichen Spieles der Farben, die dieses Jadestück aufweist, verzichtet.
Anm.: 92 "In the carving of this remarkable vase skillful use has been made of natural colours of the stone to depict on one side a Mountain landscape and on the other

a mass of dark thunderclouds."
Dieser Schluß mag dem europäischen Betrachter zunächst als eine zu weit gehende Interpretationsweise erscheinen. Natürlich gibt der Jadeblock seine endgültige Zeichnung nicht vor der Bearbeitung frei. Somit könnte man davon ausgehen, daß der Künstler nicht auf Grund der Färbung des Steines in der Lage war, die Ausführung seiner Arbeit als eine von der Natur gegebene Landschaftszeichnung zu nutzen. Es muß aber berücksichtigt werden, daß die Chinesen Steine, deren Maserung als Landschaft gedeutet werden könnte, außerordentlich schätzten und schätzen. (Steine, deren natürliche Zeichnung eine Deutung als Landschaft zuläßt, werden z.B. bis heute von den Chinesen höher gehandelt , als solche, die ein solches Merkmal nicht tragen.)
Das in dieser Richtung geschulte Auge erkannte sehr früh, ob die natürliche Zeichnung eines Steines als Landschaft gedeutet werden konnte. War dies der Fall, ließ man die durch das natürliche Farbenspiel gegebene Schönheit und Spannkraft des Steines wirken und verzichtete auf einen zusätzlichen Dekor. Dies ist bei dem soeben beschriebenen Stück der Fall. Unter Berücksichtigung der hier angeführten Aspekte, ist die im obigen Zitat enthaltene Deutung durchaus richtig und wird dem chinesischen Denken gerecht.

Tafel 41 zeigt ebenfalls ein Hu. Das Beispiel wurde gewählt, um nochmals kurz aufzuzeigen, welch verschiedene Einflüsse der einzelnen Epochen und Materialien die Jadekünstler des achtzehnten Jahrhunderts miteinander verbanden. Bei der Mehrzahl der bronzenen Hu befinden sich die Henkel entweder auf der Schulter - dabei hält eine von einer T'ao-t'ieh-Maske ausgehende Öse einen Ring - oder in zylindrischer Form am Hals. Die am Hals angebrachten zylindirschen Hen-

kel des Jade-Hu Tafel 41 sind auf die An-yang Bronzen der Shang-Zeit zurückzuführen. Der Dekor auf dem Korpus, eine T'ao-t'ieh-Maske, weist zwar noch alle bei diesen Bronzen üblichen Merkmale auf (Gehörn, Nasenschild etc.), doch die Linienführung erinnert - ähnlich wie bei Tafel 33 - an Spät-Chou-Ornamentik. Aber selbst diese ist verändert worden. So kann man z.B. die Nase sowohl mit dem Ling-chih (Nach alter Tradition ein glücksbringendes Symbol. Der Pilz, der langes Leben verheißt.), als auch mit bei der Porzellanmalerei üblicher Wolkenformation vergleichen. Auch die Dekorbegrenzungen und die hängenden Blätter am Hals sind aus der Porzellanmalerei bekannt. Diese lanzettförmigen Blattmotive haben sich im Besonderen während der K'ang-hsi-Ära durchgesetzt. (Siehe hierzu Gunhild Gabbert, Chinesisches Porzellan 1977, Seite 101, Abbildung 214 und Seite 145, Abbildung 303.) Den Dekorhintergrund bildet das Lei-wen-Muster, das bereits bei den Shang-Bronzen eingeführt wurde und seither bei Gegenständen der verschiedensten Materialien Verwendung fand.

Das Ku

Die auf Tafel 38 abgebildete Vase zeigt eine Form, die sich aus dem bronzenen Ku (siehe Abbildung 28a) entwickelt, aber nicht mehr die schlanke Gestalt wie dieses hat. Eine eventuelle Anlehnung an das Tsun (siehe Abbildung 28b) ist nicht auszuschließen (siehe Seite 103). Die auffälligste Veränderung der Form ist an der Trommel und am Hals zu sehen. Bei den Bronze-Ku geht der Durchmesser der Trommel kaum über den des Halsansatzes hinaus. Der schmal auf der Trommel ansetzende Hals weitet sich zu einer großen Öffnung. Die Trommel des Jade-Ku ist gegenüber der des Bronze-Ku verhältnismäßig ausladend. Da der Hals breit ansetzt, ist der Eindruck einer extremen Gefäßerweiterung zur Mündung gemildert. Was bei dem Jadestück Assoziationen zu Bronze-Ku weckt und auch die Bezeichnung Ku für dieses Stück zuläßt, sind die Höhenverhältnisse der einzelnen Gefäßabschnitte zueinander. So nimmt der obere Gefäßabschnitt der Bronze-Ku ca. die Hälfte der Gesamthöhe in Anspruch, während Trommel und Fuß sich in die andere Hälfte teilen. Dies ist auch bei dem hier besprochenen Jadestück der Fall. Der Jadekünstler nahm sich aber die Freiheit, die von den Bronze-Ku angeregte Form zu verändern. Dazu gab er einem gestalterischen Einfluß nach, der aus dem Bereich der Keramik und der getriebenen Metallarbeiten stammt. Dies ist an der melonenförmigen Wölbung der Vase ersichtlich. Der Ursprung dieser Gestaltung wurde bereits behandelt. (Siehe hierzu der "indische Stil", Seite 22 und 25; Keramische Vorlagen, Kannen, Seite 87, Tafel 9 und 10, Abbildung 20 und 21.). Der bei Bronze-Ku übliche tiergestaltige Dekor ist einem floralen Dekor gewichen. Auch tritt bei Bronze-Ku

nie ein blütenförmig gelappter Rand an Öffnung und Fuß auf. Auf den Gefäßwölbungen ist je eine Lotosblüte dargestellt. Die Rahmung der Lotosblüten ist ein Relikt aus der Bronzekunst. Die palmettenartigen Formen an den vertikalen Kerbungen sind eine Umwandlung des Stirnschildes einer T'ao-t'ieh-Maske. Eine ähnlich mißverstandene Darstellung war bei dem Kuei Tafel 33 zu beobachten (vergleiche Seite 122f.). Die horizontalen Begrenzungen der Lotosblüten stellen das falsch interpretierte Gehörn einer T'ao-t'ieh-Maske dar. Die falsche Interpretation äußert sich besonders darin, daß aus dem Gehörn Blüten wachsen und dieses auch auf den Kopf gestellt gearbeitet ist. Aus dem Zusammenführen verschiedener Stilelemente und der Umwandlung von Dekoren ist ein Gefäß entstanden, das wohl in der Tradition wurzelt, aber insgesamt eine gelungene Neuschöpfung darstellt. Dies und die perfekte technische Ausführung gibt der Datierung Nott's in die Ch'ien-lung-Ära recht.

Anm.: 93

Das Tsun

Die Form der Vase Tafel 39 ist dem Bronze-Tsun (Abbildung 28b) entlehnt. Wie das Ku (siehe oben) besteht es aus drei Gefäßabschnitten - Fuß, Trommel und Hals -. Jeder Gefäßabschnitt trägt vier Flanschen. Die Flanschen sind wie Lippenrand und Fußring mit einem eckigen Spiralmuster versehen. Der Dekor des Halses wird verkleinert spiegelbildlich auf dem Fuß wiederholt. Lancettförmige Dekore treten bei
Anm.: 94 Bronzen besonders häufig bei Ku (Hua-Ku) auf, seltener bei Tsun. Dabei ist dieses Motiv stets am Hals angebracht und nicht in hängender Form auf dem Fuß, wie bei dem Jadegefäß. Das Dekorband, auf dem es aufsetzt, ist bei den Bronzen mit Kuei-Drachen versehen. Bei der hier vorgestellten Arbeit ist dieses Band breit gehalten und mit einem einfachen geometrischen Muster geschmückt. Das lancettförmige Muster ist in die Tiefe gestaffelt dargestellt. Dies ist eine Interpretation eines vorgegebenen Dekors, da hintereinandergestellte Lancetten bei Bronzen nicht auftreten.

Es ist bei Bronzen üblich, die T'ao-t'ieh-Maske auf der Trommel durch Flanschen in zwei Gesichtshälften zu unterteilen. In diesem Punkt stimmt die Darstellung auf der Jade noch mit den Bronzevorbildern überein. Die Maske selbst hat sich jedoch völlig gewandelt. Auf Bronzen werden Brauen und Hörner gesondert dargestellt. Die Jadearbeit trägt nicht beide Merkmale. Die wurmförmigen Gebilde über den Augen können als Brauen gedeutet werden. Durch ihre Stellung und ihre eingerollte Form mögen sie eine Doppelfunktion erfüllen. Erinnerungen an das bei Bronzen an dieser Stelle übliche Gehörn sind hier eventuell verarbeitet worden.

Derartige Verknüpfungen verschiedener Elemente traten im achtzehnten Jahrhundert häufig auf.
Die Augenpartie und die Fangzähne haben realistische Züge angenommen. Nase und Maul zeigen dagegen keine natürlichen Formen. Sie sind in geschwungenen Linien dargestellt, deren seitliche Fortführung an Ranken- und Wolkenformationen erinnert, wie sie aus der Porzellanmalerei bekannt sind. Der Dekor hatte längst seinen ursprünglich magischen Inhalt verloren und wurde nur unter ästhetischen Gesichtspunkten angebracht. Besonders während der Ch'ien-lung-Epoche, aus der das besprochene Stück stammt, traten dekorative Aspekte in den Vordergrund.

Im achtzehnten Jahrhundert sind Gefäße, die von einem Tier getragen werden, zahlenmäßig stark vertreten. Tiergestaltige Gefäße, die keine spezielle Typenbezeichnung haben (vergleiche Seite 12), werden genau wie Gefäße, die von einem Tier getragen werden, unter dem Namen Tsun eingeordnet. Das auf Tafel 42 wiedergegebene Gefäß wird hier exemplarisch für
Anm.: 95 andere besprochen. Dieses Gefäß lehnt sich an eine Bronzeform an, wie sie auf Tafel 43 zu sehen ist. Die plastischen Vogeldarstellungen dieser Arbeiten haben mit den Bronze-Tsun und den tiergestaltigen Bronze-Tsun der Shang- und Chou-Dynastie allerdings kaum noch Berührungspunkte.

Bei der Bronze Tafel 43 handelt es sich um ein sogenanntes Chiu-ch'e-tsun, ein Weingefäß auf Rädern.
Anm.: 96 Bushell datiert es in die Han-Dynastie. Es existieren aber keine Funde, die eine so frühe Datierung rechtfertigen. Die skurrile Form weist eher auf Gegenstände hin, wie sie im P'o Ku t'u lu (siehe Seite 91ff.) abgebildet wurden (z.B. die Ente Abbildung 24a)

und die, wie bereits besprochen, aller Wahrscheinlichkeit nach Sung-zeitlich sind. Vermutlich ist auch das Chiu-ch'e-tsun in diese Epoche einzuordnen. Es hat, vereinfacht dargestellt, die Gestalt eines Vogels, an dessen Flügelansätzen Räder angebracht sind. Aus dem Körper wächst der obere Teil eines Tsun. Trotz der eigentümlichen Vermengung verschiedener Elemente, wirkt das Stück streng und archaisch. Dies resultiert aus der vereinfachenden, strengen Formgebung.

Auf eine detaillierte, der Natur entsprechende Ausarbeitung des Vogelkörpers wurde zu Gunsten eines archaisierenden Stils verzichtet. Der Dekor dient ebenfalls nicht zur Unterstreichung natürlicher Formen, sondern ist eher eine verschwommene Erinnerung an archaische Bronzedekorationen. Die Jadearbeit der Tafel 42 ist eine Fehlinterpretation der oben besprochenen Bronze. Sie stellt verschiedene Details in stark abgeänderter Form dar. Die Funktion des Räderpaares ist völlig verloren gegangen. Das Rad ist hier statisch und dient nur noch als Träger des Phönix und als Dekorationselement. Die Speichen des Rades werden durch eine Blüte gebildet. Der Phönix selbst ist etwas naturalistischer ausgearbeitet als die Vogeldarstellung der Bronze. Die anliegenden Federn der Schwinge sind schuppenartig angedeutet und die lang auslaufenden Federn derselben sind durch Längsgravuren gekennzeichnet. Das Ende der Schwinge ist eingerollt. Diese Bewegung wird auf dem Phönixkopf wiederholt. Am Kopf der Bronze ist eine gleichartige Dekoration zu sehen.
Der herabhängende, am Ende eingerollte Schwanz des Phönix erinnert entfernt an die Formen von Jadeanhängern der Shang- und Chou-Dynastie. Der Bewegungsablauf ist hier aber weicher und abgerundeter. Auf der Schwanzfeder selbst sitzt wiederum ein Vogel. Dies mag eine

Fehlinterpretation von Henkeln sein, bei denen aus einem geöffneten Maul ein Vogel entspringt (siehe Seite 116f).

An der auf dem Phönix sitzenden Deckelvase befindet sich ein Henkel, der ebenfalls in Vogelform gearbeitet ist. Die Art dieser Darstellung geht auf die Spät-Chou-Formen zurück. Sie zeigt also einen ganz anderen Stil, da die Entstehung dieser Form weiter zurückliegt als die der Gefäßform.
Die Deckelbekrönung wird ebenfalls durch eine Tierdarstellung gebildet. Es ist ein aus der populären Mythologie bekanntes, in vollplastischer Weise gearbeitetes Fabeltier - das Ch'i-lin. Darstellungen dieser Art waren wiederum während der Ch'ing-Dynastie ein beliebtes Motiv für Deckelbekrönungen. Die eigentliche Vasenform tritt besonders häufig bei Jadearbeiten des achtzehnten Jahrhunderts auf.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß dieses Stück aus Elementen der verschiedensten Epochen zusammengesetzt wurde und in der Ausführung einer im achtzehnten Jahrhundert bestehenden Geschmacksrichtung angepaßt wurde.

Neben der Liebe zu klassischen Gefäßformen macht sich im achtzehnten Jahrhundert auch eine Tendenz bemerkbar, Dekorelemente so stark hervorzuheben, daß sie den Gefäßkörper überwuchern. Dies ist bei dem auf Tafel 44 abgebildeten Stück der Fall. Die Grundform der Vase könnte eventuell noch als Tsun bezeichnet werden. Durch die über das ganze Gefäß führenden, plastisch gearbeiteten Drachen ist sie jedoch kaum mehr zu erkennen. Derartige Dekorationen wurden in das neunzehnte Jahrhundert übernommen und zeigen einen Niedergang der klassischen Gefäßformen an.
Bei der Gefäßgestaltung bediente man sich aber nicht nur der Formen früherer Bronzen, sondern auch zeitgenössischer Umgestaltung älterer Bronzeformen. Man tat dies mit großem, technisch perfektem Aufwand. Das auf Tafel 45 abgebildete Räuchergefäß mit Überbau in Form einer Pagode sei Beleg hierfür. Derartige Gefäße sind häufig als große
Anm.: 97 Weihrauchbrenner aus Bronze in den Höfen chinesischer Tempel anzutreffen.

Ein Großteil der in dieser Arbeit besprochenen Objekte finden auch in Miniaturform als Pinselbecher, Pinselwaschgefäß, Tuschreibstein etc. auf dem Gelehrtentisch Verwendung. Da für diese Gegenstände dieselben Kriterien zutreffen wie für die bereits besprochenen Gefäße, müssen sie in diesem Zusammenhang nicht besprochen werden.

Als letztes Stück soll eine Gefäßform vorgestellt werden, die erst durch die Mandschus, die Begründer der Ch'ing-Dynastie, eingeführt wurde. Die Form der Kanne Tafel 46 war aus Holz mit Metallfassung oder

Kupfer und Messing gearbeitet als Wasser- und Teekanne bei den Steppenvölkern verbreitet. Die Mandschus, die ursprünglich selbst zu diesen gehörten, übernahmen diese Form, jetzt als Weinkanne, für ihre Festbankette. Das mit 40 cm Höhe sehr große, mit buddhistischen Emblemen geschmückte Gefäß ist mit einer Ch'ien-lung-Bodenmarke versehen und stammt aus dieser Periode.

Schlußfolgerung

Die überwiegende Zahl der in dieser Arbeit besprochenen Gefäße lehnt sich, wenn nicht in ihrer Gesamtheit, so doch im Detail an die aus dem Altertum bekannten Formen an. Tatsächlich ist die Altertumsbegeisterung eine der Haupttriebfedern für das Kunstschaffen des achtzehnten Jahrhunderts.
Die Künstler versuchten sich an Formen, die aus vorangegangenen Epochen bekannt waren. Es bestand der Wille, diese zu erfassen und neu auszuführen. Die Künstler waren aber dem Zeitgeist ihrer Epoche, der diese alten Formen nicht hervorgebracht hatte, verhaftet und somit nicht in der Lage, immer der aus dem Altertum bekannten Linienführung exakt zu folgen.

Zwei aus der europäischen Kunstgeschichte bekannte Begriffe lassen sich auf die Gefäße der hier besprochenen Formen anwenden - Historismus und Renaissance. Renaissance bedeutet in diesem Fall das Wiederbeleben klassischer Gefäßformen. Bei historischen Werken wird die klassische Gefäßform dem Zeitgeschmack angepaßt. Dies äußert sich in einem Übermaß an Dekoration, die die Grundform überwuchert oder auch in der Kombination verschiedener Stile.

Auf die chinesische Kunst übertragen, sollen die Begriffe Historismus und Renaissance aber nicht einen bestimmten Zeitabschnitt markieren, sondern als eine Kunstströmung verstanden werden, die in verschiedenen Epochen auftritt. Dabei liegen Historismus und Renaissance sehr oft nah beieinander. Auch Überschneidungen kommen vor.

Die Wiederaufnahme von Formen, die bereits selbst

eine Umwandlung erfahren hatten, fiel den Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts am leichtesten. Deswegen erschienen Nachahmungen von Sung-Stücken, wie die auf Tafel 27 (siehe Seite 104, vergleiche Abbildung 30) gezeigten, besonders gelungen. Während der Sung-Dynastie waren alte Dinge - vor allem archaische Bronzen - besonders geschätzt. Unter anderem ist die Entstehung des P'o ku t'u lu (siehe Seite 91ff.) ein Beleg hierfür. Abgesehen davon, daß das P'o Ku t'u lu auch Stücke vorstellt, die bestenfalls aus der damals jüngsten Vergangenheit stammen konnten, entsprechen selbst die Zeichnungen archaischer Bronzen häufig nicht in ihrer Gesamtheit - Form und Dekor - ihren Vorlagen. Dies ist deswegen der Fall, weil sich die Künstler der Sung-Dynastie genau so wenig dem Stilempfinden ihrer Zeit entziehen konnten, wie die Künstler des achtzehnten Jahrhunderts. Das im P'o Ku t'u lu manifestierte Stilempfinden hat sich allerdings bei den Chinesen durchgesetzt und erhalten. Dies ist neben der Vielzahl der in diesem Stil gearbeiteten Objekte auch aus der Entstehung des Ku yü t'u p'u (siehe Seite 92ff.) ersichtlich, dessen Autor damit eine zeitgenössische Fälschung schuf, die sich an das P'o Ku t'u lu anlehnt. Die im achtzehnten Jahrhundert herrschende Altertumsbegeisterung leistete der Entstehung eines literarischen Werkes, wie dem Ku yü t'u p'u genauso Vorschub, wie der Nachahmung alter Formen in den verschiedensten Materialien. Hier schlägt sich bereits eine Form des Historismus nieder.
Bei Gefäßen, ähnlich Abbildung 30, ist der Historismus in verstärktem Maße ersichtlich, da in diesem Fall eine archaische Bronzeform erheblich, dem Material und dem Zeitgeist gerecht, umgewandelt wurde.

Die Übernahme dieser Gefäßtypen (wie bei Tafel 27) im achtzehnten Jahrhundert, entspricht aber auch einer Renaissance, da in diesem Fall eine bereits vorhandene Form unverändert wiedergegeben wird.

Gefäße, wie das auf Tafel 32 sbgebildete Stück, die in gleicher Weise auch im achtzehnten Jahrhundert angefertigt wurden, stellen ebenso eine Wiederbelebung klassischer Gefäßformen dar (Anlehnung an Spät-Shang, Früh-Chou siehe Seite 120) wie die Schale der Tafel 23c (Anlehnung an Sung-Dynastie, siehe Seite 68, 1. und 80/81). Auch das Kuang Tafel 34 kann man noch unter den Begriff Renaissance stellen, obwohl sich bei der Gestaltung des Gehörns bereits historisierende Tendenzen bemerkbar machen (siehe Seite 126f.). Hier orientiert sich der Künstler aber auch unmittelbar an einer archaischen Bronze und nicht an einer - bereits einem anderen Formenempfinden entsprechend korrigierten - Zwischenstufe. Das Fang-Ting der Tafel 31 ist ein herausragendes Beispiel für die Zusammenstellung von Elementen, die aus verschiedenen Materialbereichen stammen (Holz, Bronze) siehe Seite 114, und die Dekorationen auf einen Gefäßtyp übertragen, auf dem sie ursprünglich keine Verwendung fanden (Schnurmotiv von Hu auf Ting (siehe Seite 114) übertragen).

Was bei der Besprechung der Pilgerflaschen festgestellt wurde, ist in diesem Fall, wie für den Historismus überhaupt, zutreffend. Man war bereit, bekannte Formen und Dekorationen zu übernehmen, fügte jedoch Einzelheiten von Formen und Dekoren anderen Techniken und Vorlagen nach eigenen Vorstellungen hinzu (vergleiche hierzu Seite 57).

Bei historisierenden Formgebungen werden auch Elemente verarbeitet, die zeitlich weiter zurückliegen als die Gesamtvorlage (vergleiche Tafel 42 und Seite 136f.). Auch die Füße des Fang-Ting Tafel 30 sind ein gutes Beispiel für die historisierende Darstellungsweise. Hier wurden zwei verschiedene Fußformen zu einer einzigen vereint. Im Historismus wurde schließlich eine völlige Umwandlung der klassischen Formen vorgenommen (vergleiche Tafel 37 und Seite 128) oder die Grundform wurde durch überwuchernde Dekore nahezu unkenntlich gemacht.

Beide hier herausgestellten Kunstrichtungen, die ihre Grundlage in der Altertumsbegeisterung haben, münden in einem Eklektizismus. Er trat auch in früheren Epochen auf, ist aber im achtzehnten Jahrhundert besonders ausgeprägt. Der Eklektizismus ist einer der Träger einer ständigen Wiedergeburt ursprünglicher Formen und Dekore (siehe Seite 74). Es soll an dieser Stelle betont werden, daß dem Wiederaufnehmen von bereits Geschaffenem nicht nur der negative Aspekt einer Nachahmung oder gar Fälschung zu Grunde liegt, sondern der Gedanke, zu erhalten und nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Diese Einstellung wurde auch durch die stark vom Konfuzianismus geprägte Geisteshaltung gestützt.

Die besprochenen Kunstströmungen hatten im Kaiser Ch'ien-lung einen hervorragenden Förderer. Neben Historismus und Renaissance entwickelte sich aber auch eine Formensprache, die sich an den von der Natur gegebenen Formen orientierte. Besonders Vegetabilisches faszinierte die Menschen des achtzehnten Jahrhunderts. Daraus resultierte eine besondere Vorliebe für den in-

dischen Stil (siehe Seite 22ff.), der in vielfältiger Weise pflanzliche Formen als Gesamtgestaltung oder Dekor zur Anwendung brachte. Mit der Einrichtung des Hsi-fan-tso (Westlicher Fremdladen) durch Ch'ien-lung, erhielt die Produktion der im indischen Stil gearbeiteten Waren einen zusätzlichen Aufschwung. Die Vorliebe für pflanzliche Formen äußerte sich aber nicht nur in der verstärkten Hinwendung zum indischen Stil. Bei der Entstehung einer neuen Kunstrichtung - des Realismus - fanden Pflanzendarstellungen besondere Beachtung. Bezeichnenderweise erscheint im achtzehnten Jahrhundert ein Traktat, das sich mit der Darstellung von Pflanzen befaßt und besonders deren naturgetreue Wiedergabe betont. Dies bezieht sich hauptsächlich auf die Blumenmalerei, die meist um Vögel und Insekten bereichert wurde.

Tsou I-Kuei (1686 - 1772), hoher Beamter unter dem Kaiser Ch'ien-lung, Künstler und Kunstkritiker zugleich, setzt sich in seinem Werk "LOB DER NATURTREUE" mit der Pflanzendarstellung auseinander. Er tut dies unter Heranziehung von Zitaten früherer Maltraktate und eigener Thesen, deren Aussagen wohl der Pflanzendarstellung gelten sollen, jedoch auch allgemeine Gedanken zur Kunst aus dem Blickwinkel des Blumenmalers wiedergeben. Diese Gedanken können somit durchaus Anwendung auf die hier besprochenen Stücke finden.

Anm.: 98a

Anm.: 98b "Wenn die Alten Blumen malten, ergänzten sie diese stets mit Gefiedertem."

Anm.: 98c "An den Saum von Blumenbüscheln und dichtem Laub setzte man ein oder zwei fliegende Insekten. Dann wirken nicht nur die leeren Stellen nicht leer, sondern man empfindet auch eine zusätzliche Lebensbewegung (sheng-tung)."

Betrachtet man die Stücke der Tafeln 16 und 17, so sieht man auch hier die für die Malerei erhobenen Forderungen erfüllt.
Da für die Menschen des achtzehnten Jahrhunderts vom Vegetabilischen eine starke Faszination ausging, erschöpften sich die Pflanzendarstellungen in Jade nicht nur in einer realistisch anmutenden Gesamtkonzeption. Gefäßtypen, bei denen ein vollplastischer, pflanzlicher Dekor ursprünglich unbekannt war, wurden nun teilweise oder ganz mit einem solchen überwuchert (siehe Seite 138, Tafeln 28b und 44). Die Begeisterung für das Vegetabilische gipfelte in der Umwandlung tierischer Formen. Tierische werden in pflanzliche Schmuckbänder verwandelt (siehe Tafeln 36 und 37, Seite 128), Tierkopfhenkel werden zu Blatthenkeln (siehe Seite 63f., Tafel 21), archaische Drachenhenkel (siehe Tafel 40 und Seite 129) nehmen pflanzliche Formen an, T'ao-t'ieh-Masken (siehe Tafel 38, Seite 132f.) und Kuei-Drachen weichen Blütendarstellungen. Aber nicht nur tierische Formen wurden in pflanzliche gewandelt, auch andere Dekorelemente und Gefäßteile wurden für Pflanzendarstellungen genutzt. Bei dem Stück Tafel 42 wandelte man z.B. die Speichen eines Rades in eine Blüte um. Die starke Hinwendung zu pflanzlichen Formen ist ein herausragendes Merkmal des achtzehnten Jahrhunderts. Sie spiegelt den Geschmack der damaligen Zeit.

Auf die Darstellung des Tieres wurde nicht ganz verzichtet. Die üblichen Reliefdekore weichen jedoch einem im achtzehnten Jahrhundert erwachten Realismus, der sich in der vollplastischen Ausarbeitung der Tiere äußert, wie z.B. Tafeln 1 und 2 oder die Deckel-

bekrönung der Stücke auf Tafeln 28 a/b, 36 und 37.

Stücke des Historismus, des indischen Stiles und der sich an die Natur anlehnenden Formen sind leichter als Arbeiten des achtzehnten Jahrhundert zu identifizieren, als genaue Kopien klassicher Formen, da das Kopieren derselben auch in vorausgegangenen Epochen Üblich war. Die Fragwürdigkeit der Datierung solcher Stücke (z.B. Tafel 34) wurde auf den Seiten 125f. bereits behandelt.

Anm.: 98d "Welch einen Nutzen soll es haben, wenn man sich nur der Vorlagen bedient." Bedenkt man, daß ein Großteil der Kunstgegenstände aus Jade (siehe die Kapitel: Vorlagen aus Keramik und Vorlagen aus Bronze) auf einer Vorlage basiert, so würde diese Schlußfolgerung Tsou I-Kuei's den künstlerischen Wert dieser Arbeiten in Frage stellen. Nun bezieht sich diese Äußerung auf die Natur, deren genaueste Beobachtung er fordert. Daraus resultiert auch das Verlangen nach Formenähnlichkeit.
Ja, derjenige, der die Notwendigkeit negiert, wird von Tsou I-Kuei als Laie in Bezug auf die Kunst betrachtet. Dort, wo in der Gesamtgestaltung Naturformen gewählt wurden, finden wir diese Forderungen Tsou I-Kuei's auch bei den Jade verarbeitenden Künstlern weitgehend erfüllt. Wenn sich der Künstler aber der Vorlagen aus Bereichen der Kunst vergangener Epochen bedient, so greift er eine künstliche Form und keine natürliche auf. In diesem Fall muß sich der Künstler intensiv mit dem von ihm als Vorbild gewählten Kunstwerk auseinandersetzen. Genau wie Wesen und Formen der Natur erfaßt werden müssen, genauso sind als Vorbild dienende Kunstwerke zu erfassen.

Jedoch auch Tsou I-Kuei steht keineswegs ablehnend dem überlieferten gegenüber. Er unterstreicht die Auffassung, daß erst die genaue Kenntnis alter Originale dazu berechtigt, Eigenes zu schaffen.

Anm.: 98e "Die heutigen Maler schöpfen in ihrer Selberherrlichkeit aus eigenem, ohne jemals ein echtes Original gesehen zu haben, schmieren ihre Bilder ganz nach Lust und Laune hin ..."

Die Verinnerlichung von und Auseinandersetzung mit alten Formen und Dekoren war ein starkes Anliegen der Jadekünstler des achtzehnten Jahrhunderts. Aus diesem Grunde kam dem Kopieren eine besondere Bedeutung zu. Erst aus der Kenntnis des Alten darf sich das Neue ergeben. In den Bereichen, in denen sich die Jadekünstler des achtzehnten Jahrhunderts mit alten Formen und Dekoren befassen, findet sich diese Haltung bestätigt.

Anm.: 98f Auch Tsou I-Kuei betont die Wichtigkeit des Kopierens. Er verlangt das Erfassen des geistigen Prinzips (von überlieferten Kunstwerken), das dann erreicht wird, wenn "mit Herzensinnigkeit kopiert und nachgezeichnet wird". Erst dann darf man kopieren, wenn man aus dem Kopf skizzieren kann. Natürlich dürfen Vorlagen nicht unkritisch übernommen werden. Sie sind auf Fehler zu prüfen, daß "aus Millimetern nicht einmal Meilen werden". "Wer wollte da noch behaupten, das Kopieren sei etwas leichtes."

Das Bedürfnis, Neues zu schaffen, war den chinesischen Künstlern des achtzehnten Jahrhunderts sicher ebenso zu eigen, wie denen anderer Epochen. In der realistischen Darstellungsweise hatten sie eine Möglichkeit gefunden, diesem nahezukommen. Der herrschenden Altertumsbegeiterung, die ein wesentliches

Merkmal ihrer Zeit war, konnten sie sich jedoch nicht entziehen. Daraus resultierte ein Eklektizismus, wie er an einer großen Zahl der hier besprochenen Stücke zu sehen ist (so z.B. Tafel 34). Die Künstler entwickelten auch eigenständige Stilformen. Bei Entstehung vieler historisierender Darstellungen mag es am Unvermögen des Künstlers gelegen haben, vorhandene Vorlagen exakt zu kopieren. War er sich aber dieses Unvermögens bewußt, oder wollte er lediglich das Wissen um alte Formen zum Ausdruck bringen und übersteigerte diese deswegen wissentlich (siehe Tafel 36), so entstanden schließlich Formen, die lediglich in der Grundkonzeption auf mögliche Vorlagen hinweisen (siehe Tafel 37).
Die Betonung des Vegetabilen, realistische Darstellungen, die entweder als Gesamtgestaltung geschaffen oder als Detail Gefäßen beigefügt werden, sind im achtzehnten Jahrhundert neu entstandene Ausdrucksformen. Verbesserte technische Möglichkeiten (z.B. Diamantspitze) halfen die Freude an technischer Perfektion steigern, die sich unter anderem im Überwuchern (siehe Tafel 44) des eigentlichen Gefäßkörpers durch plastische Dekorationen äußert.

Eines haben die hier vorgestellten Stücke gemeinsam - die Vollendung kunsthandwerklicher Fähigkeit. Diese Vollendung resultiert letztlich aus dem Hang zum und der Freude am Perfektionismus, den die Menschen des achtzehnten Jahrhunderts besaßen. Die Künstler, bzw. Kunsthandwerker trugen diesem Bedürfnis Rechnung durch immer detailliertere, exakte Arbeiten, bei denen die Möglichkeit der bestehenden Technik und des Materials voll ausgeschöpft wurden. Bei naturgetreuen Darstellungen aber auch bei Kopien von Gegenständen aus an-

deren Materialbereichen, hatte dieser Perfektionismus, der auch Kleinigkeiten nicht übersah, einen positiven Einfluß, vorausgesetzt, daß vor Beginn der Arbeit ein künstlerisches Konzept vorlag. War dies nicht der Fall, bestand sehr leicht die Gefahr, daß ein Perfektionismus um seiner selbst willen betrieben wurde, was wiederum zu Lasten der künstlerischen Qualität ging. So erscheinen manche Gefäße gerade dann wenig künstlerisch, wenn ihre Ausführung ins "akribisch, artistische" verfiel, also "im Handwerklichen stecken blieb". Tsou I-Kuei sieht dies dann gegeben, wenn die Konzeption fehlt.

Anm.: 98g

Als Beispiel einer übersteigerten Technik seien die Gefäße der Tafeln 44 und 45 genannt. Das kunsthandwerkliche Können soll allerdings nicht in Frage gestellt werden.

Die Eigenart der Chinesen, das Überlieferte zu achten und darauf aufzubauen, ohne das Wesen und die Möglichkeit seiner Gegenwart unberücksichtigt zu lassen, fand in den Jadearbeiten des achtzehnten Jahrhunderts ihren Niederschlag. Ein sich nicht nur in der Kunst abzeichnender Niedergang Chinas im neunzehnten Jahrhundert mag darin begründet sein, daß es durch Pressionen von außen und westliche Einflüsse allmählich seiner Tradition beraubt wurde.

Zeittafel *

Hsia-Dynastie	legendär
Shang- oder Yin-Dynastie	1766-1122 v. Chr.
	revidierte Chronologie:
	1523-1028 v. Chr.
Chou-Dynastie	1122-256 v. Chr.
	revidierte Chronologie:
	1027-256 v. Chr.
Han-Dynastie	206 v. Chr. - 221 n. Chr.
Drei Reiche	3. Jahrhundert n. Chr.
Sechs Dynastien	3. - 6. Jahrhundert n. Chr.
Sui-Dynastie	581-618
Tang-Dynastie	618-906
Fünf Dynastien	906-960
Nördliche Sung-Dynastie	960-1127
Südliche Sung-Dynastie	1127-1279
Yüan-Dynastie	1260-1368
(Mongolen-Herrscher)	
Ming-Dynastie	1368-1644
Hung-wu	1368-1398
Yung-lo	1403-1424
Hsüan-te	1426-1435
Ch'eng-hua	1465-1487
Hung-chih	1488-1506
Cheng-te	1506-1521
Chia-ching	1522-1566
Lung-ch'ing	1567-1572
Wan-li	1573-1619
T'ien-ch'i	1621-1627
Ch'ung-cheng	1628-1643
Ch'ing-Dynastie	1644-1912
(Mandschu-Herrscher)	
Shun-chih	1644-1661

K'ang-hsi	1662-1722
Yung-cheng	1723-1735
Ch'ien-lung	1736-1796
Chia-ch'ing	1796-1821
Tao-kuang	1821-1850
Hsien-feng	1851-1861
T'ung-chih	1862-1873
Kuang.hsü	1874-1908
Hsüan-t'ung	1909-1912
Hung-hsien (Yüan Shih-k'ai)	1916
Republik	seit 1912

* Die Zeittafel enthält nur die kunstgeschichtlich wichtigen Regierungsperioden.

Anmerkungen

Ausführliche Angaben der für die Anmerkungen verwendeten Quellen sind unter der jeweils hinten angesetzten Nummer in der Bibliographie nachzulesen.

1. Goepper, Kunst und Kunsthandwerk, S. 284 23

2. Li Ki, Buch 18, Beh-Ki, Teil 1, S. 2, No. 31

3. Bushell, Chinese Art, Vol. 1, S. 134ff. 6

4. Na, Genaue Erklärung über Jade, Bd. 2, S. 280ff. 63

5. Siehe hierzu Luzatto-Bilitz, Antike Jaden, S. 11ff. 56

6. Die Lampe ist abgebildet in Ridley, Treasures of China, S. 94. Auch ein Wassertropfer aus Proto-Seladon aus der Chin-Dynastie könnte zum Vergleich herangezogen werden. Er entspricht der Darstellung der Bronzelampe. Siehe hierzu opgegraven schatten ..., S. 20, Kat. Nr. 110. 67

7. Dies bezieht sich vor allem auf gestaffelt angebrachte Ringhenkel, wie dies auf Tafel 9 zu sehen ist. Eine Schale mit gleichartiger Henkelformation ist bei Wills, Jade of the East, S. 164, Abbildung 146 publiziert. 91

8. Abbildung und erläuternder Text in Trésor d'Art Chinois, Kat. Nr. 264. 82

9. Siehe Anmerkung 8, Kat. Nr. 268 82

10. In diesem Fall folgte ich der Datierung Savages, Chinese Jade. Das besprochene Stück ist gegenüber Seite 8 abgebildet. 75

11. Der Flaschenkürbis wurde als Trinkgefäß benutzt.

12. Siehe hierzu Dexel, Die Formen chinesischer Keramik, S. 53, T. 53c. 15

13. Siehe hierzu z.B. die Abbildung 1995 in International Exhibition of Chinese Art. 39

14. "This bottle and cover are of the early P'ing form", Nott, Chinese Jade Carvings ..., Vol. I, S. 105. 65

15. Ausführliche Beschreibung des Symbolgehaltes in Williams, Outlines ..., S. 217. 90

16. Erläuterungen zur Person Li T'ieh-kuai in Williams, Outlines ..., S. 154 und Alexander, A Handbook ..., S. 24. 1

17. Camman, Schuyler, Substance and Symbol ..., S. 42. 8

18. Stevens, Snuff Bottles, S. 62. 79

19. Siehe z.B. Frank, Chinese Blue and White, S. 30, linke Abbildung und Garner, Chinese and Japanese Cloisonné-Enamels, Abbildung 51a. 20 22

20. Siehe hierzu z.B. eine Ch'ien-lung-Flaschenkürbisvase in Nott, Chinese Jade throughout ..., Pl. 106. 66

21. Hsiang Yüan-pien, Noted Porcelains ..., z.B. Fig. 38 und 43. 36

21a. Castiglione, Guiseppe, 1688 - 1766; der bedeutendste Jesuiten Künstler am Hofe des Kaisers Ch'ien-lung. Er entwickelte in der Malerei einen chinesisch-europäischen Mischstil.

22. Nott, Chinese Jade Carvings ..., Vol. 1, S. 104, Spec. No. 17. 65

23. Beurdeley, Chinesische Keramik, S. 106, Text zu Abbildung 60. 4

24. Savage, An Illustrated ..., S. 222. 75

25. Siehe Anmerkung 24. 75

26. La Baume, Römisches Kunstgewerbe, Abbildung 79 und 80, Text hierzu S. 97. 49

27. Menasampullen, siehe z.B. Frühchristliche Kunst aus Rom, Abbildung 192 und 195, sowie Koptische Kunst ..., Katalog Nr. 219, Text S. 288. 21 42

28. Laufer, Chinese Pottery of the Han-Dynasty, Anmerkung S. 137. 50

29. Goepper, Kunst und Kunsthandwerk, S. 286. 23

30. Charleston, World Ceramics, S. 29, Abbildung 60. 10

31. Medley, A Handbook of Chinese Art, S. 80. 60

32. In ihrem Buch Ming-Porzellan geht Lion-Goldschmidt auf S. 82 auf die Entstehung der "Mondflaschen" ein. 54

33. Chinese Jade Archaic and Modern, S. 147, Kat. No. 189. 12

34. Siehe Anmerkung 33. 12

35. Vergleiche auch Lion-Goldschmidt, Ming-Porzellan, S. 82. 54

36. Siehe u. a. Martin, Chinese Blue and White, das Dekorband auf der Schulter des Deckeltopfes aus der frühen Ming-Dynastie, Pl. 18, No. 39. 57

37. Das Stück ist abgebildet bei Hartman, Chinese Jade of Five Centuries, Pl. 38. 29

38. Diese Pilgerflasche ist abgebildet in Chinese Jades Archaic and Modern, S. 164, Abbildung 222. 12

39. Nott, Chinese Jade in the Stanley Charles Nott Collection, West Palm Beach, 1942, p. 56. 43

40. d'Argencé, Chinese Jades in the Avery Brundage Collection, S. 84. 2

41. Gray, Chinese Jades throughout ..., S. 86. 24

42. Siehe Anmerkung 41, Kat. Nr. 269. 24

43. Siehe Anmerkung 41, Anmerkung zu Kat. Nr. 271. 24

44. Dexel, Die Formen chinesischer Keramik, S. 52. 15

45. Siehe Anmerkung 44. 15

46. Porcelain of the National Palace Museum, Lung-Ch'üan Ware of the Sung-Dynasty, Pl. 28; auch das Stück auf Pl. 29 kann zum Vergleich herangezogen werden. In diesem Zusammenhang können auch Stücke anderer Keramikgattungen genannt werden, z.B. die Chün-Schale, Pl. 34a in Porcelain of the National Palace Museum, Chün Ware of the Sung-Dynasty. Bei diesem Stück bestehen Gemeinsamkeiten mit der im Text behandelten Jadeschale in Bezug auf den Lippenrand. 71 70

47. Ch'ing Porcelain from the Wah Kwong Collection, Abbildung 35. Es handelt sich hier um eine Schale der Yung-cheng-Ära mit Eisenrot. Die Gefäßwand dieser Schale ist etwas höher als die in der in diesem Zusammenhang besprochenen Jadeschale und durch eine umlaufende horizontale Kerbung in der Gefäßmitte gegliedert. In der Auffassung des Fußes, des Lippenrandes und im Verlauf der Kurve der Gefäßwandung ist dieses Stück aber mit der Jadeschale zu vergleichen. Es ließen sich noch mehrere Stücke aus dem achtzehnten Jahrhundert nennen, deren Form der besprochenen Jadeschale entspricht. Die Schale der Kwong Collection wurde lediglich stellvertretend für diesen Schalentyp genannt. 13

48. Dexel, Die Formen ..., S. 65. 15

49. Es handelt sich bei Abbildung 18 um eine Nachahmung des Bronzetyps Huo, wie er in der Spät-Chou-Zeit auftritt. Vergleiche z.B. Pope, The Freer Chinese Bronzes, Vol. 1, Pl. 105. 69

50. Valenstein, A Handbook of Chinese Ceramics, S. 240. 84

51. Siehe Bibliographie Nr. 66.

52. Siehe Bibliographie Nr. 91.

53. Siehe Bibliographie Nr. 92.

54. Siehe Bibliographie Nr. 42.

55. Siehe Bibliographie Nr. 44.

56. Siehe hierzu auch Hansford, Chinese Jade Carving, S. 5. 27

57. Siehe Bibliographie Nr. 6, Nr. 48, Nr. 32.

58. Siehe Bibliographie Nr. 34.

59. Kwang-chih Chang, The Archaeology of Ancient China, S. 3. 9

60. Hansford, Chinese Jade Carving, S. 7. 27

61. Li Chi, The Beginnings of Chinese Civilisation, S. 4. 52

62. Medley, A Handbook ..., S. 40. 60

63. Siehe Bibliographie Nr. 37.

64. v. Erdberg, Chinese Bronzes ..., S. 18 19

65. Siehe z.B. Schneeberger, Baur Collection, B 58. 77

66. Ausführliche Abhandlung über Löwen, siehe Williams, Outlines ..., S. 253ff. 90

67. In Oriental Art: Weber, The Spirit Path in Chinese Funerary Practice, S. 170 Fig. 5. 88

68. Siehe Anmerkung 67, S. 173. 80

69. Zum Drachen siehe Williams, Outlines ..., S. 132ff. 90

70. Vergleiche Fuß des Gefäßes auf Tafel 1 in Tausend Jahre chinesischer Kunst aus Privatbesitz. 81

71. Nott, Chinese Jade throughout ..., Begleittext zu Tafel 36. 66

72. Nott, Chinese Jade throughout ..., S. 49. 66

73. Hartman, Three Dynasties of Jade, S. 3. 30

74. Siehe Anmerkung 73. 30

75. Siehe z.B. das Carter-Hu, v. Erdberg, Chinese Bronzes, S. 79. 19

76. Siehe z.B. die Durchbrucharbeit des Ch'ien-lung-Lacktisches in Dupont, Les Meubles de la Chine, P. 23. 17

77. Siehe hierzu Nott, Chinese Jade Carvings, Vol. 2, S. 200. 65

78. Siehe hierzu Bibliographie 43 und Nott, Chinese Jade throughout ..., S. 70. 66

79. Siehe die Bronzen Typ Hu, Abbildung 54 a, b und 55 in Watson, Ancient Chinese Bronzes. 85

80. Hansford, Chinese Jade Carving, bei Pl. 37. 27

81. Hartman, Three Dynasties of Jade, S. 4. 30

82. Siehe Anmerkung 79. 30

83. Nott, Chinese Jade Carvings ..., Vol. 3, S. 210. 65

84. Hartman bildet das Gefäß Tafel 40 unter dem Kapitel Ch'ien-lung, S. 102, ab. Hartman, Chinese Jade of Five Centuries. 29

85. I have found it impossible to commit myself to giving a date to each object. Schneeberger, The Baur Collection, S. 23 77

86. Schneeberger, The Baur Collection, B 74 - 75. 77

87. a) Das Jade-Kuang ist abgebildet bei Nott, Chinese Jade throughout ..., Pl. 122. 66
b) Das Bronze-Kuang ist abgebildet in Pope, The Freer Chinese Bronzes, Vol. 1, No. 44. 69

88. Dieses Bronze-Kuang ist abgebildet in Trübner, Yu und Kuang, Tafeln 52 - 55. 83

89. Siehe hierzu Trübner, Yu und Kuang, S. 31. 83

90. Nott, Chinese Jade throughout ..., unter Pl. 122. 66

91. Hansford, Jade Essence ..., Begleittext D 1 i. 28

92. Siehe Anmerkung 95. 28

93. Nott, Chinese Jade throughout ..., unter Pl. 114. 66

94. Siehe z.B. das Hua-Ku bei v. Erdberg, Chinese Bronzes ..., Tafel 2. 19

95. Als Beispiel für Stücke, bei denen ein Tier Träger des Gefäßes ist, seien Objekte genannt in Masterworks of Chinese Jade in the National Palace Museum, Träger des Gefäßes ist ein geflügeltes Einhorn (s. Tafel 29) und Nott, Chinese Jade throughout ...; Gefäße werden von Fo-Hunden getragen (s. Tafeln 66 und 77). 58 66

96. Bushell, Chinese Art, Vol. 1, Text zu Fig. 56. 6

97. Siehe z.B. Boerschmann, Baukunst und Landschaft, Tafeln 160, 197 und 226. 3

98. a) Siehe hierzu Lob der Naturtreue, S. 2 14
b) " " , S. 134
c) " " , S. 36
d) " " , S. 135
e) " " , S. 112f.
f) " " , S. 106ff.
g) " " , S. 105.

Abbildungsnachweis

Ausführliche Angaben der für die Abbildungen verwendeten Quellen sind unter der jeweils hinten angesetzten Nummer in der Bibliographie nachzulesen.

1.	Dexel, Die Formen ...,	Fig. 30/12.	15
2.	siehe oben	Fig. 38/8 = a Fig. 38/9 = b Fig. 38/11 = c Fig. 38/10 = d Fig. 38/12 = e.	15
3.	Siehe oben	Fig. 44/9 = a Fig. 44/10 = b Fig. 44/11 = c Fig. 44/ 12 = d.	15
4.	Williams, Outlines ..., S. 155.		90
5.	Chinese Arts of the Sung ..., Abbildung 197.		11
6.	Hsiang Yüan-Pien, Noted Porcelains ..., Fig. 42		36
7.	Lion-Goldschmidt, Ming Porzellan, Umrißzeichnung nach Abbildung 115, S. 147		54
8.	a/b) Den Merkblättern der Museen der Stadt Köln entnommen. c) Detail der Tafel 19.		
9.	a) Nott, Chinese Jade Carvings ..., Vol I. Detail der Pilgerflasche S. 108. b) Detail der Tafel 40. c) Detail der Tafel 20.		65
10.	Gray, Chinese Jade throughout ..., Detail des Jadeanhängers S. 54, Abbildung 135.		24
11.	Form 1) Flasche der Liao-Dynastie, 10. - 11. Jahrhundert n. Chr., Höhe 23,5 cm, im Asian Art Museum of San Francisco, Brundage Collection u. a. abgebildet in Medley, The Chinese Potter, S. 141, Fig. 103.		61

Form 2a) Pilger-Kürbisflasche aus An-yang,Honan, Nord Chi (550-577 n. Chr.), Höhe 20 cm, gebrannter Ton mit gelber Glasur, 1971 im Grab des gestorbenen Gouverneurs Liang zhou, Fan Zui, gefunden. Volksrepublik China. Abgebildet u. a. in Beurdeley, Chinesische Keramik, S. 73, Abb. 51. 4

Form 2b) Pilgerflasche mit Lilienpalmette und Rosetten, Keramik mit grüner Glasur, Höhe 7,5 inches, Koechlin Collection, Tang-Dynastie, Hobson, Chinese Pottery ..., Plate 13, Fig. 1. 33

Form 2c) Nach Medley, A Handbook ..., Plate 11e. 60

12. Hartman, Chinese Jade of Five Centuries, Dekorausschnitt der Pilgerflasche Plate 38. 29

13. Chinese Jades Archaic and Modern, S. 164, Abbildung 22o. 12

14. Dexel, Die Formen chinesischer Keramik. 15
a = Fig. 33/2, b = Fig. 33/3.

15. a) Porcelain of the National Palace Museum, Monochrome Ware of the Ming-Dynasty, Book 2, Umrißzeichnung der Schale Plate 3 gegenüber S. 130. 72

b) Dexel, Die Formen ..., Fig. 47/6. 15

c) Ch'ing-Porcelain in ... Umrißzeichnung der Schale Abbildung No. 25. Dieses Stück ist im Katalog fälschlicherweise als K'ang-hsi bezeichnet. Es stammt aber aus der Yung-cheng-Ära, wie auch aus der Bodenmarke ersichtlich. 13

16. a) Honey, The Ceramic ..., Umrißzeichnung der auf Pl. 40b abgebildeten Schale 35

b) Dexel, Die Formen ..., Fig. 40/5. 15

c) Siehe oben Fig. 47/3. 15

d) Ch'ing Porcelain ... Abb. 24 13

17. Dexel, Die Formen ... a) Fig. 42/8. 15
b) Fig. 48/5. 15
c) Fig. 48/8. 15
18. Jenyns, Soame, Later Chinese Porcelain, The Ch'ing Dynasty, Umrißzeichnung der auf Tafel 36/1 abgebildeten Kanne. 40
19. Dexel, Die Formen ..., Fig. 15/9. 15
20. Siehe oben Fig. 36/5. 15
21. Siehe oben Fig. 42/4. 15
22. Siehe oben Fig. 36/7. 15
23. Gray, Chinese Jades ..., Umrißzeichnung der auf S. 130 Abbildung 428 gezeigten Kanne. 24
24. a) P'o Ku t'u lu, Band 7, S. 12. 68
b) Hsiang Yüan-Pien, Noted Porcelains ..., Fig. 34. 36
c) Ku yü t'u p'u, Band 89, S. 3. 48
25. a) P'o Ku t'u lu, Band 15, S. 55. 68
b) Hsiang Yüan Pien, Li tai ming ..., Fig. 22. 34
c) Ku yü t'u p'u, Band 87, S. 9. 48
26. Goepper, Kunst und Kunsthandwerk ..., S. 40.
a - d) Fig. 2 - 5. 23
27. a) Goepper, Kunst und Kunsthandwerk ..., S. 41, Fig. 6. 23
b) Den Merkblättern der Museen der Stadt Köln entnommen.
28. Goepper, Kunst und Kunsthandwerk ...
a - c, S. 42, Fig. 8 - 10. 23
d) Den Merkblättern der Museen der Stadt Köln entnommen.
e) Goepper, Kunst und Kunsthandwerk ..., S. 43, Fig. 12. 23
f) Grousset, La Chine ..., Pl.II, 3. 25
g) Siehe oben , Pl.II, 12. 25
h) Goepper, Kunst und Kunsthandwerk ..., S. 44, Fig. 15. 23

29. a-c) Grousset, La Chine ..., Pl. II, 7, 1, 6. 25
d-e) Goepper, Kunst und Kunsthandwerk ..., S. 44, Fig. 19, S. 45, Fig. 20. 23
30. Dexel, Die Formen ..., Fig. 7/6. 15
31. v. Erdberg, Chinese Bronzes ..., Umrißzeichnung des Ting, S. 43, No. 28. 19
32. Watson, Ancient Chinese Bronzes. Deteil des Ting der Abbildung 2a. 85
33. Ku yü t'u p'u, Band 82, S. 5 48
34. v. Erdberg, Chinese Bronzes ..., Detail des Ting, S. 33. 19
35. Diese Darstellung ist u. a. bei Nott, Chinese Jades throughout the ages, S. 70, Abbildung 46 abgebildet. 66
36. a) Pope, The Freer Chinese Bronzes. Detail des Kuang, Pl. 44. 69
b) Lion-Goldschmidt, Chinesische Kunst, Detail des Kuei, S. 70, Abbildung 26. 53
c) Lion-Goldschmidt, Chinesische Kunst. Detail des Kuei, S. 86, Abbildung 34. 53
d) Nott, Chinese Jade Carvings ..., Band 2, S. 52, Abbildung 6. 65
e) Detail der Tafel 28a.
f) Detail der Tafel 29.
g) Bronzen des Typ Yi, s. v. Erdberg, Chinese Bronzes. 19
h) Detail der Tafel 25.
i) Detail der Tafel 26.
37. Weber, Ornaments of Late Chou Bronzes. 89
a) Seite 487, Fig. 216
b) Seite 388.

Quellennachweis der Tafeln

Ausführliche Angaben der für die Tafeln verwendeten Quellen sind unter der jeweils hinten angesetzten Nummer in der Bibliographie nachzulesen.

1.	Wills, Jade of the East, S. 124, Abb. 109.	91
2.	Savage, Chinese Jade,Abb. 18a.	75
3.	Nott, Chinese Jade Carvings, Vol. II, S. 240, Nr. 99.	65
4.	Sotheby Parke Bernet, Fine Chinese Jade Carvings, S. 75, Abb. 382.	78
5.	Masterworks of Chinese Jade in the National Palace Museum, Abb. 38.	58
6.	Nott, Chinese Jade Carvings, Vol. I, S. 252, Nr. 47.	65
7.	Nott, Chinese Jade Carvings, Vol. I, S. 255, Nr. 47.	65
8.	Schneeberger, The Baur Collection, B 78-79	77
9.	Wills, Jade of the East, S. 165, Abb. 147.	91
10.	Hansford, Chinese Carved Jades, Pl. 93.	26
11.	Schneeberger, The Baur Collection, B 38.	77
12.	Trésor d'Art Chinois, Kat. Nr. 264.	82
13.	d'Argencé, Chinese Jades in the Avery Brundage Collection, Pl. LXXV.	2
14.	Savage, Chinese Jade, gegenüber S. 8.	75
15.	Nott, Chinese Jade Carvings, Vol. I, S. 246, Nr. 46.	65
16.	Schneeberger, The Baur Collection, B 97.	77
17.	Schneeberger, The Baur Collection, B 27.	77
18.	Hartman, Chinese Jade of Five Centuries, S. 97, Pl. 24.	29
19.	Hansford, Jade Essence of Hills and Streams, S. 140, D 32.	28

20.	Wills, Jade of the East, S. 115, Abb. 84.	91
21.	Nott, Chinese Jade throughout the Ages, Pl. CX.	66
22.	Gray, Chinese Jade throughout the Ages, S. 87, Abb. 271.	24
23.	Sotheby Parke Bernet, Fine Chinese Jade Carvings, S. 41, Abb. 340 - 342	78
24.	Hansford, Jade Essence of Hills and Streams, S. 142, D 34.	28
25.	Masterworks of Chinese Jades in the National Palace Museum, Abb. 26.	58
26.	Hartman, Three Dynasties of Jade, S. 33, Abb. 53.	30
27.	Schneeberger, The Baur Collection, B 55 - 56.	77
28.	Schneeberger, The Baur Collection, B 63 - 64.	77
29.	Masterworks of Chinese Jade in the National Palace Museum, Abb. 37.	58
30.	Nott, Chinese Jade throughout the Ages, Pl. XXXVI.	66
31.	Hartman, Three Dynsties of Jade, S. 27, Abb. 40.	30
32.	Gray, Chinese Jade throughout the Ages, S. 102, Abb. 330.	24
33.	Hartman, Chinese Jades of Five Centuries, S. 135, Pl. 40.	29
34.	Schneeberger, The Baur Collection, B 74 - 75	77
35.	Trübner, Yu und Kuang, T. 52.	83
36.	Hartman, Chinese Jade of Five Centuries, S. 138, Pl. 42.	29
37.	Nott, Chinese Jade throughout the Ages, Pl. LXXXVI.	66
38.	Nott, Chinese Jade throughout the Ages, Pl. CXIV.	66
39.	Nott, Chinese Jade throughout the Ages, Pl. CXVI.	66

40. Hansford, Jade Essence of Hills and Streams, S. 114, Abb. D 1 i. 28
41. Hartman, Chinese Jade of Five Centuries, S. 133, Pl. 39. 29
42. Masterworks of Chinese Jade in the National Palace Museum, Abb. 35. 58
43. Bushell, Chinese Art, Vol. I, Fig. 56 bei S. 93. 6
44. Hartman, Three Dynasties of Jade, S. 19, Abb. 25. 30
45. Wills, Jade of the East, S. 127, Abb. 117. 91
46. Wills, Jade of the East, S. 135, Abb. 128. 91

Bibliographie

1. Alexander, Mary and Frances:
A Handbook On Chinese Art Symbols.
Second Edition 1972, Austin, Texas.

2. d'Argencé, René-Y. Lefebvre:
Chinese Jades In The Avery Brundage Collection
Published by the de Young Museum Society and
Patrons of Art and Music for the Center of Asian
Art and Culture.
Japan 1972.

3. Boerschmann, Ernst:
Baukunst und Landschaft in China.
Berlin 1926.

4. Beurdeley, Cécile und Michel:
Chinesische Keramik.
München 1974.

5. Von Brandt, M.:
Kapitel aus der chinesischen Kunstgeschichte.
Monatshefte, LXXXV.508,
Braunschweig 1899.

6. Bushell, Stephen W.:
Chinese Art, Vol. I.
London 1904.

7. Bushell, Stephen W.; Kunz, G. F. u. a.:
Investigations and Studies in Jade:
The Heber R. Bishop Collection, 2 Vols.
New York 1906.

8. Cammann, Schuyler:
Substance and Symbol in Chinese Toggles,
Chinese Belt Toggles from the C. F. Bieber Collection.
Philadelphia 1962.

9. Chang Kwang-chih:
The Archaeology of Ancient China.
2. Auflage.
New Haven and London 1968.

10. Charleston, Robert J. (editor):
World Ceramics.
London 1968.

11. Chinese Arts of the Sung and Yüan Periods.
Tokyo National Museum 1961.

12. Chinese Jades: Archaic and Modern.
The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, Minnesota.
London 1977.

13. Ch'ing Porcelain from the Wah KWONG Collection.
The Art Gallery, Institute of Chinese Studies.
Chinese University of Hong Kong 1973.

14. Debon, Günther - CHOU Chün-shan:
Lob der Naturtreue.
Das HSIA-SHAN HUA-PU des Tsou I-KUEI (1686-1772).
Wiesbaden 1969.

15. Dexel, Thomas:
Die Formen Chinesischer Keramik; Die Entwicklung der keramischen Hauptformen vom Neolithikum bis ins 18. Jahrhundert.
Tübingen 1955.

16. Dohrendwend, Doris:
Chinese Jades in the Royal Ontario Museum.
Toronto 1971.

17. Dupont, Maurice:
Les meubles de la Chine.
Paris 1950.

18. Eichhorn, W.:
Die alte chinesische Religion und das Staatskultwesen.
Handbuch der Orientalistik.
Leiden/Köln 1976.

19. v. Erdberg, Eleanor:
Chinese Bronzes from the Collection of Chester Dale and Dolly Carter.
Artibus Asiae Supplement XXXV.
Ascona 1978.

20. Frank, Ann:
Chinese Blue and White. Collector's Blue Books.
New York 1969.

21. Frühchristliche Kunst aus Rom. Ausstellungskatalog.
Essen 1962.

22. Garner, Sir Harry:
Chinese and Japanese Cloisonné Enamels.
The Arts of the East
London 1962.

23. Goepper, Roger:
Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens.
München 1968.

24. Gray, Basil: (Exhibition Committee)
Chinese Jade throughout the Ages. An exhibition organised by The Arts Council of Great Britain and the Oriental Ceramic Society.
London 1975.

25. Grousset, René:
La Chine et son Art
Éditions d'Histoire et d'Art Librairie Plon.
Paris 1951.

26. Hansford, S. Howard:
Chinese Carved Jades
London 1968.

27. Hansford, Howard:
Chinese Jade Carving.
Second Impression.
London 1950.

28. Hansford, S. Howard:
Jade Essence of Hills and Streams. The von Oertzen Collection of Chinese and Indian Jades.
Johannesburg 1969.

29. Hartman, Joan M.:
Chinese Jade of Five Centuries
Tokyo 1969.

30. Hartman, Joan, M.:
Three Dynasties of Jade.
Indianapolis Museum of Art Catalogue.
Indianapolis 1971.

31. Hentze, C.:
Die Sakralbronzen und ihre Bedeutung in den frühchinesischen Kulturen.
Text- und Tafelband.
Antwerpen 1941.

32. Hobson, R. L.:
Chinese Art.
London 1964.

33. Hobson, R. L.:
Chinese Pottery and Porcelain.
Vol. I Pottery and Early Wares.
London 1915.

34. Hoerschelmann, W. v.:
Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik.
Leipzig 1907.

35. Honey, William Bowyer:
The Ceramic Art of China and other Countries of
The Far East.
London 1944.

36. Hsiang Yüan-Pien:
Noted Porcelains of successive Dynasties.
Li tai ming tzu t'u p'u.
Peiping, China, 1931, überarbeitet von Kuo Pao-Ch'ang
and John C. Ferguson.

37. Hsi Ch'ing Hsü Chien:
Sammlungskatalog des Kaisers Ch'ien-lung (1736 - 1795).

38. Hsi Ch'ing Ku Chien:
Sammlungskatalog des Kaisers Ch'ien-lung
(1736 - 1795) 1749.

39. International Exhibition of Chinese Art
1935 - 6 Royal Academy of Arts, London.

40. Jenyns, Soame:
Later Chinese Porcelain, The Ch'ing Dynasty
(1644 - 1912).
Faber and Faber, London, Fourth Edition 1971.

41. K'ao-ku-t'u. Verfasser: Lü Ta-lin
An illustrated catalogue of antiquities.
Compiled 1092, 10 C.

42. Koptische Kunst.
Christentum am Nil, Katalog Nr. 219.
Essen 1963.

43. Kümmel, Otto:
Ostasiatisches Gerät.
Die Kunst des Ostens. Band 10.
Berlin 1925.

44. Kuwayama, George:
Ancient Ritual Bronzes of China.
Los Angeles County Museum of Art.
Los Angeles 1976.

45. Kuwayama, George:
Chinese Jade from southern California Collections.
Los Angeles County Museum of Art. Ausstellungskatalog.
Los Angeles 1976.

46. K'u yü t'u, Verfasser: Chu Tê-Jun.
Eine bebilderte Beschreibung alter Jaden,
2 C kompiliert 1341.

47. Ku yü t'u k'ao, Autor: Wu Ta-Ch'eng (1889)
Investigations into Ancient Jades.

48. Ku yü t'u p'u
Alte Jade. Abhandlung mit Abbildungen.
24 pen in 4 T'ao, Ausgabe von 1779.
Angeblicher Verfasser Lung Ta yüan.

49. La Baume:
Römisches Kunstgewerbe. Band XVIII.
Bibliothek für Kunst und Antiquitätenfreunde.
Braunschweig 1963.

50. Laufer, Berthold:
Chinese Pottery of the Han Dynasty. Publication of the East Asiatic Committee of American Museum of Natural History - The Jacob H. Schiff Chinese Expedition.
Leiden 1909.

51. Laufer, Berthold:
Jade. Field Museum of Natural History, Publication 154.
Anthropological Series, Vol. X.
Chicago 1912.

52. Li Chi:
The Beginnings of Chinese Civilization.
Washington 1957.

53. Lion-Goldschmidt, Daisy;
Moreau-Gobard, Jean-Claude:
Chinesische Kunst, Bronze - Jade - Skulptur - Keramik.
Würzburg-Wien 1960.

54. Lion-Goldschmidt, Daisy:
Ming Porzellan.
Deutschsprachige Ausgabe
Stuttgart 1978.

55. Loehr, Max:
Ritual Vessels of Bronze Age China.
An Asia House Gallery Publication.
New York 1968.

56. Luzzato-Bilitz, Oscar:
Antike Jaden.
München 1974.

57. Martin, S. T. Yeo & Jean:
Chinese Blue and White Ceramics.
Published on the occasion of the Exhibition of Chinese Blue and White Ceramics by the Southeast Asian Ceramics Society in conjunction with the National Museum, Arts Orientalis.
Singapore 1978.

58. Masterworks of Chinese Jade in the National Palace Museum (Vol. 1).
Published by the National Palace Museum Taipei.
Tokyo 1970.

59. Masterworks of Chinese Jade in the National Palace Museum (Vol. 2).
Published by the National Palace Museum, Taipei.
Tokyo 1973.

60. Medley, Margaret:
A Handbook of Chinese Art.
London 1964.

61. Medley, Margaret:
The Chinese Potter.
Oxford 1976.

62. Münsterberg, Hugo:
The Arts of China.
Tokyo 1972.

63. Na Chih Liang:
Genaue Erklärung über Jade. Band 2.
Taipei 1974.

64. Na Chih Liang:
Genaue Erklärung über Jade. Band 1.
Taipei 1970.

65. Nott, Stanley Charles:
Chinese Jade Carvings of the XVIth to the XIXth Century in the Collection of Mrs. Georg Vetlesen.
Volume 1 and 2 - London 1939,
Volume 3 - London 1940.

66. Nott, Stanley Charles:
Chinese Jade throughout the Ages.
Erste Auflage - London 1936.
Hier wurde die zweite Auflage verwendet - Tokyo 1962.

67. Opgegraven schatten uit de volksrepubliek china.
Rijksmuseum. Ausstellungskatalog.
Amsterdam 1974.

68. P'O Ku t'u lu, Originalwerk aus der Hsüan-ho-Periode (1119 - 1226).
Hier wurde die Neubearbeitung aus der Chi Ta-Periode (1308 - 11) verwendet.

69. Pope, John Alexander:
The Freer Chinese Bronzes, Vol. I.
Catalogue. Smithsonian Institution. Freer Gallery of Art. Oriental Studies No. 7.
Washington 1967.

70. Porcelain of the National Palace Museum (Taipei).
Chün Ware of teh Sung-Dynasty.
Hongkong 1961.

71. Porcelain of the National Palace Museum (Taipei).
Lung-Ch'üan Ware of the Sung-Dynasty.
Hongkong 1962.

72. Porcelain of the National Palace Museum (Taipei).
Monochrome Ware of the Ming-Dynasty, Book II.
Hongkong 1968.

73. Ridley, Michael:
Treasures of China.
London 1973.

74. Savage, George u. Newman, Harold:
An illustrated dictionary of ceramics.
London 1974.

75. Savage, George:
Chinese Jade.
London 1964.

76. Schlossmacher, Prof. Dr. Karl:
Edelsteine und Perlen.
5. Auflage, Stuttgart 1969.

77. Schneeberger, Pierre-F.:
The Baur Collection Geneva. Chinese Jades and other Hardstones.
Genf 1976.

78. Sotheby Parke Bernet (Hongkong) Ltd. with Lane Crawford Ltd.
Fine Chinese Jade Carvings. Auktionskatalog.
Day of Sale: Tuesday, 17th May 1977.

79. Stevens, Bob C.:
The Collectors Book of Snuffbottles.
New York 1976.

80. Stange, Edward F.:
Catalogue of Chinese Lacquer.
Victoria and Albert Museum Department of Woodwork.
Publication No. 161 W.
London 1925.

81. Tausend Jahre chinesische Keramik aus Privatbesitz.
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Bearbeitet
von Rose Hempel.
Berlin 1974.

82. Trésor d'Art Chinois.
Recentes découvertes archéologiques de la République
Populaire de Chine. Ausstellungskatalog.
Paris 1973.

83. Trübner, Jörg:
Yu und Kuang, zur Typologie der chinesischen Bronzen.
Leipzig 1929.

84. Valenstein, Susanne G.:
A Handbook of Chinese Ceramics.
Boston 1975.

85. Watson, William:
Ancient Chinese Bronzes.
Erste Auflage - London 1962.
Hier wurde die zweite Auflage , London 1977, verwendet.

86. Watson, William:
Chinese Jade Books in the Chester Beatty Library.
Dublin 1963.

87. Watson, William (editor):
The Westward Influence of the Chinese Arts from the
14th to the 18th Century.

89. Weber, George W.:
The Ornaments of Late Chou Bronzes.
A method of Analysis.
New Yersey 1973.

88. Weber, Charles D.:
The Spirit Path in Chinese Funerary Practice.
Oriental Art. New Series, Vol. XXIV No. 2.
The Oriental Art Magazine 1978.

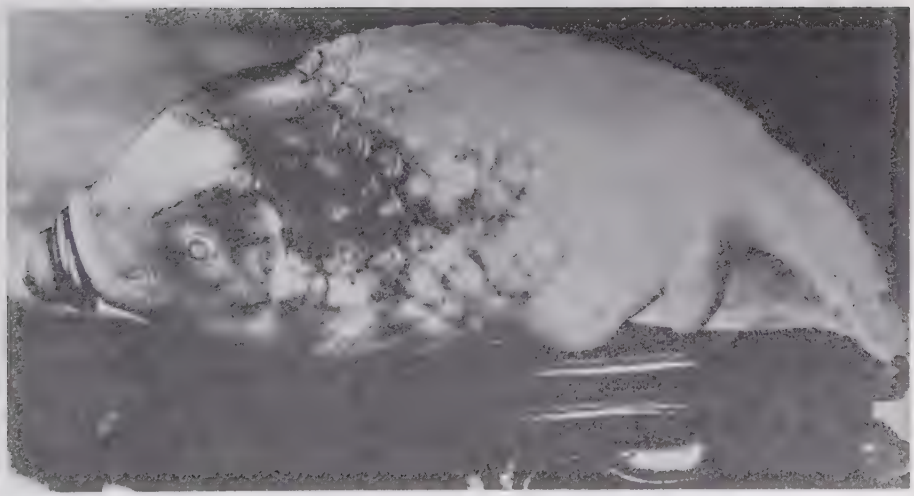
89. Weber, George W.:
The Ornaments of Late Chou Bronzes.
A method of Analysis,
New Yersey 1973.

90. Williams, C. A. S.:
Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives.
Third Revised Edition.
Shanghai 1941.

91. Wills, Geoffrey:
Jade of the East.
New York 1972.

92. Wright, Douglas J. K. Ltd.:
A Collection of Fine Jade from the 18th and 19th Centuries.
Ausstellungskatalog.
London, 1974.

Tafel 1

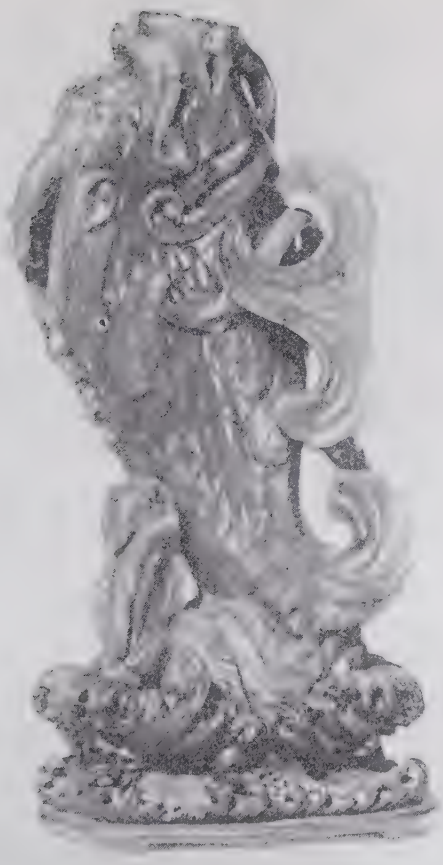


„Snuffbottle" in der Form eines Fisches.
Jade, grünliches Grau und Braun.
Länge: 7 cm.
Ch' ing-Dynastie.
Sammlung: Hugh M. Moss.

Tafel 2

Deckelgefäß in Form einer Hirschkuh.
Jade, blaß-grün.
Ch' ing – Dynastie, Ch' ien-lung.
Sammlung: Christie, Manson & Woods Ltd., London.

Tafel 3



Privates Altargefäß eines Gelehrten in der Form eines Karpfens.
Jade, durchscheinendes, schwarz-gesprenkeltes Salbei-Grün.
Höhe: 23 cm. Weite: 10 cm. Tiefe: 6,5 cm.
Späte Ming-Dynastie, ca. 1600
Sammlung: Ehemalige Edward R. Bacon Collection
Vetlesen Collection.

Tafel 4

Karpfengruppe.
Jade, blaß-grün mit opak weißen und rötlichbraunen Sprenkeln.
Höhe: 21,9 cm. Breite: 20,3 cm.
Ch' ing-Dynastie, Ch' ien-lung-Epoche.
Auktion 1977, Sotheby, Hongkong.

Tafel 5

Vase in Form eines springenden Karpfen.
Jade, dunkelgrün.
Höhe: 16,7 cm. Länge: 3,6 cm. Breite: 11,0 cm.
Ch' ing-Dynastie.
Nationales Palastmuseum, Taipei.

Tafel 6

Altaropferschale.
Jade, durchscheinendes Spinat-Grün.
Durchmesser: 18,8 cm von den Außenkanten der Henkel gemessen. Tiefe: 6 cm
Ch' ing-Dynastie, Ch' ien-lung (1736 - 1795).
Sammlung: Ehemals in der Fonthill Collection, Vetlesen Collection

Schalenunterseite der Tafel 6.

Tafel 8

Paar rechteckiger Vasen Form „Tsun".
Nephrit, grünlich-grau.
Höhe: 27,3 cm. Viereckige Öffnung: 16 cm. Gewicht: je 2220 g.
Ch' ing-Dynastie.
Sammlung: Baur Collection, Genf.

Tafel 9

Indische Deckelvase mit Ringhenkeln, bei denen die Ringe durch eingerollte Blätter gehalten werden.
Jade, grün.
Höhe: 17,1 cm.
18. Jah.
Christie' s London.

Tafel 10

Kanne mit Ausguß in Form eines Steinbockkopfes und Deckel.
Vergoldeter dreistegiger Bronzehenkel mit Email-cloisonné-Arbeit.
Jade, sehr blasses Grün mit braunroten Einschlüssen.
Höhe: 18,4 cm.
Mit Vier-Zeichen-Chia-ch' ing-Bodenmarke versehen (1796 - 1820).
Sammlung: Mr. John Woolf, London.

Tafel 11

Ein Paar Schalen.
Nephrit, weiß.
Durchmesser: 16,2 cm. Höhe: 6,8 cm. Gewicht: 320 und 330 g.
Ch' ien-lung-Epoche.
Sammlung: Baur Collection, Genf.

Tafel 12

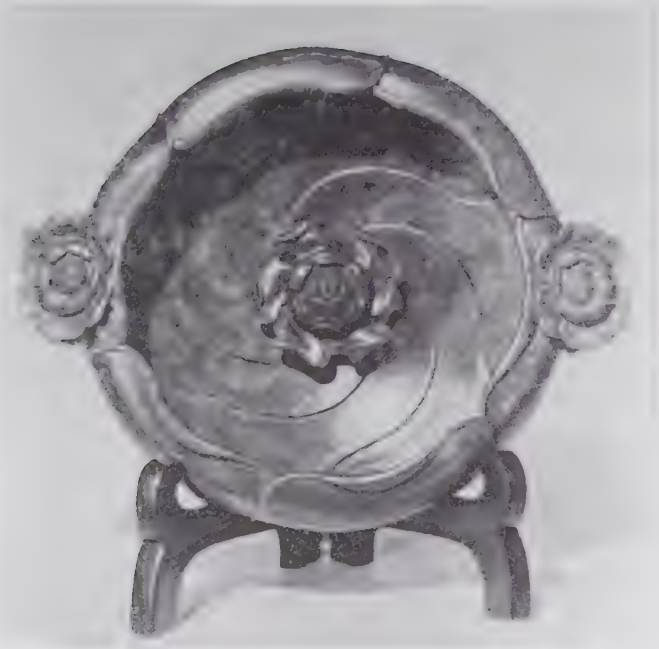
Getriebene Schale.
Gold.
Höhe: 5,5 cm. Durchmesser: 13,5 cm.
1970 in Ho ke ts' uen, Vorort von Singkiang (Shensi) ausgegraben.
Tang-Dynastie; Innschrift im Innern: „neunundeinhalb leang".
Volksrepublik China.

Tafel 13

Schale in Form stilisierter Blätter.
Jade, durchsichtig lichtes Grün.
Länge: 25,4 cm.
Ch' ing-Dynastie, 18./19. Jh.
Avery Brundage Collection, San Francisco.

Tafel 14

Schale.
Jade, grau-grün gewölkt.
Durchmesser: 25 cm.
Sung-Dynastie.
Ehemalige Sammlung Alexander; England.



Schale in Form eines Lotos.
Jade, durchsichtig gesprenkeltes Spinat-Grün, schwarze Flecken eingestreut.
Durchmesser: 15,5 cm. Weite: 19,5 cm. Tiefe: 4 cm.
Ch' ing-Dynastie, K' ang-hsi (1662 - 1722).
Sammlung: Ehemals in der Goncourt Collection, Vetlesen Collection.

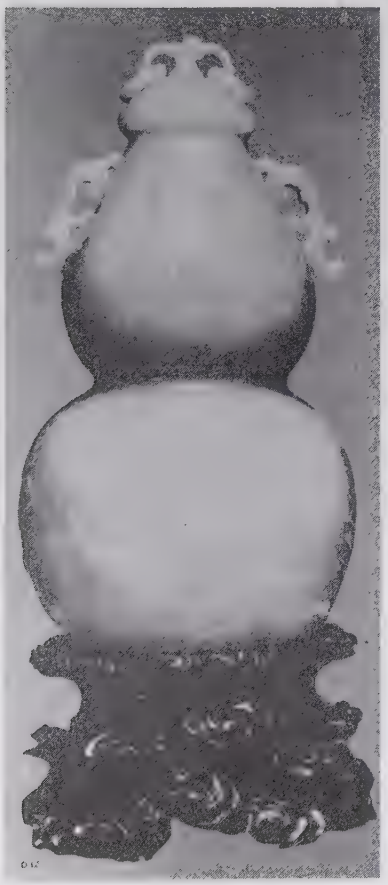
Gefäß mit Deckel in Form eines Lotos.
Nephrit, bräunlich-grau.
Höhe: 31 cm. Länge: 22,5 cm. Breite: 14 cm. Gewicht: 2600 g.
Vermutlich 18. Jh.
Sammlung: Baur Collection, Genf.

Tafel 17

Längliche Schale in der Form eines Korbes.
Jadeit, von Grau zum klaren Grün mit gelben, grünen und braunen Flecken und Adern.
Länge: 22,5 cm. Breite: 10 cm. Höhe: 14,4 cm. Gewicht: 1850 g.
Vermutlich 2. Hälfte 18. Jh.
Sammlung: Baur Collection, Genf.

Tafel 18

Flaschenkürbis - Vase.
Jade, Spinat-Grün, gleichmäßig.
Breite, gemessen an der größten Ausdehnung des unteren Abschnittes: 13,3 cm.
Ch' ing-Dynastie, K' ang-hsi (1662 - 1722).
Sammlung Fogg Art Museum, Havard University: Dane Bequest.

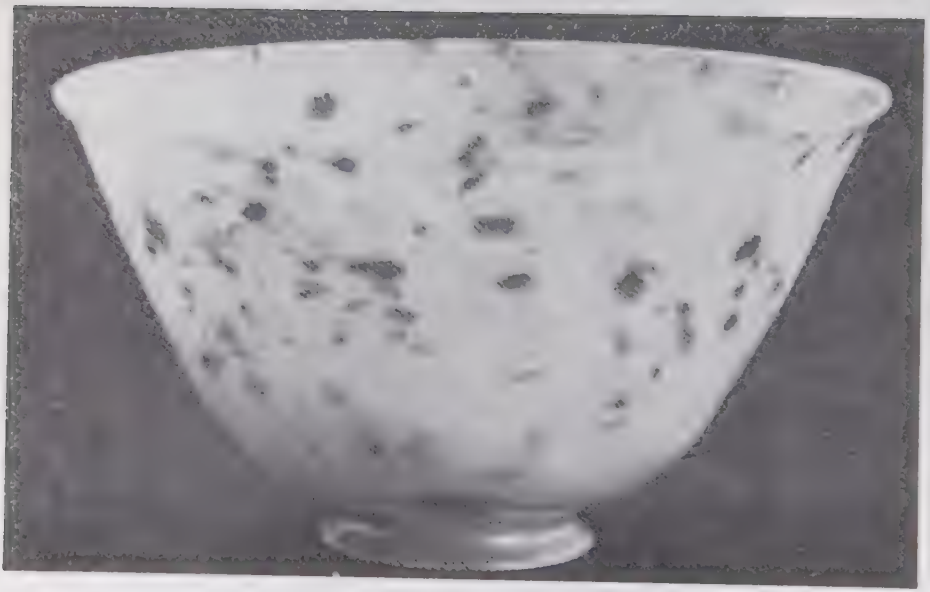


Flaschenkürbisvase mit Deckel.
Nephrit, sehr lichtes Grün.
Höhe: 20,3 cm.
Breite, gemessen an der größten Ausdehnung des unteren Abschnittes: 10,8 cm.
Breite, gemessen an der größten Ausdehnung des oberen Abschnittes: 8,9 cm.
Ch' ing-Dynastie.
Sammlung von Oertzen.

Vase in Form einer Pilgerflasche
Jade, grün-weiß.
Höhe: 21,6 cm.
Frühe Ch' ing-Dynastie.
Ehemals in der Sammlung von G.F. Farrow.

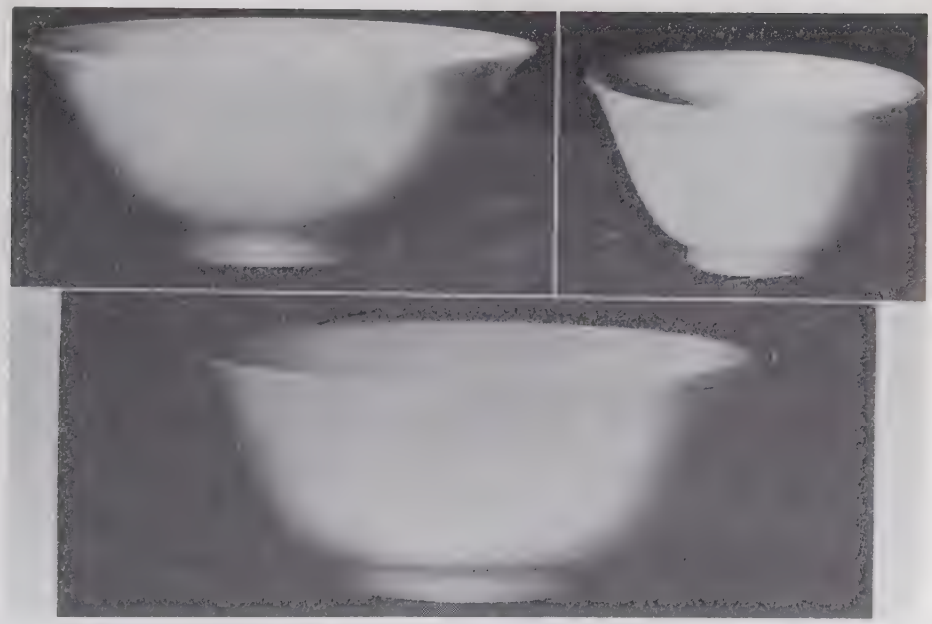
Tafel 21

Vase in Form einer Pilgerflasche mit Deckel.
Jade, dunkel gesprenkeltes Grün.
Höhe: 35,5 cm.
Ch' ien-lung-Epoche.
Sammlung: Lady Lever Art Gallery Collection.



Schale.
Jade, grünlich-weiß mit braunen Flecken.
Durchmesser: 10,3 cm.
Späte Sung- oder frühe Yüan-Dynastie (13. Jh.).
Victoria and Albert Museum London.

Tafel 23

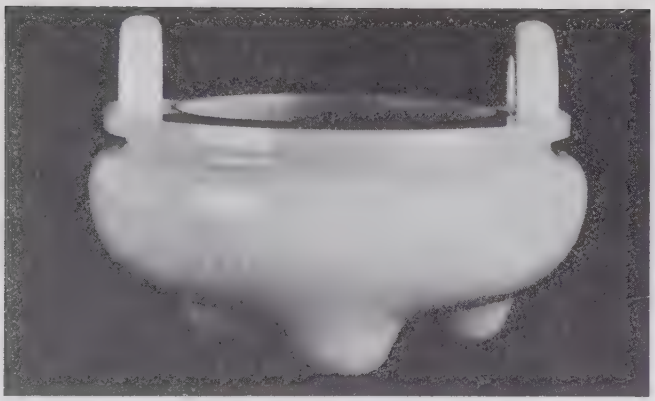


Schale a:
Durchscheinend weiße Jade mit eisiger, blaß-grüner Färbung.
Durchmesser: 15,9 cm.
Mit Vier-Zeichen Ch' ien-lung-Bodenmarke versehen und aus dieser Epoche stammend.
Am Fußring ist das Zeichen „chia" eingraviert.
Auktion 1977, A. Sotheby, Hongkong.
Schale b:
Fast makellos durchscheinende weiße Jade mit schwach grünlichem Schimmer.
Durchmesser: 11,4 cm.
Mit Sechs-Zeichen-Ch'ien-lung-Bodenmarke versehen und aus dieser Epoche stammend.
Auktion 1977, A. Sotheby, Hongkong.
Schale c:
Durchscheinend weiße Jade von schwach grünlicher Färbung.
Durchmesser: 17,1 cm.
Ch' ien-lung-Epoche.
Auktion 1977, A. Sotheby, Hongkong.

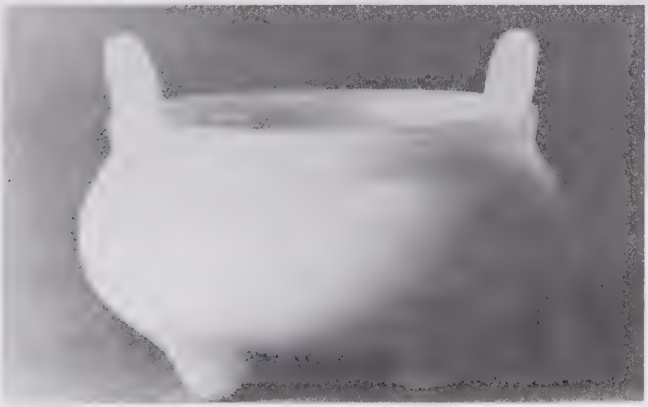
Glatte Schale.
Nephrit (Hammelfett), weiß durchsichtig.
Durchmesser: 17,1 cm. Höhe 4,4 cm.
Ch' ing-Dynastie, vermutlich Ch' ien-lung-Epoche.
Sammlung von Oertzen.

Teekanne (Cha hu).
Weiße Jade mit lichter grüner Färbung.
Höhe: 10,7 cm. Länge: 10,25 cm. Breite: 16,8 cm.
Ch' ing-Dynastie.
Nationales Palastmuseum, Taipei.

Teekanne.
Nephrit, weiß.
Breite: 17,1 cm.
Ch' ien-lung-Epoche.
Sammlung: The Hartmann Galleries, New York.



a) Dreifußgefäß Typ "Li".
Nephrit, weiß.
Länge: 12,5 cm. Höhe mit Henkeln: 8,7 cm. Gewicht: 710 g.
Ch'ing-Dynastie, 18. Jh.
Baur Collection, Genf.



b) Dreifußgefäß Typ "Li".
Nephrit, weiß, Stein sehr glänzend.
Länge: 12,5 cm. Höhe mit Henkeln: 9,2 cm. Gewicht: 710 g.
Ch'ing-Dynastie, 18. Jh.
Baur Collection, Genf.

Dreifußgefäß Typ „Ting" mit Deckel.
Jade: vom klaren Grün zum dunklen Lavendelblau mit bräunen Einschlüssen.
Höhe: 16,3 cm. Länge mit Henkeln: 15 cm. Gewicht: 1220 g.
Vermutlich Ch'ien-lung-Epoche.
Sammlung: Baur Collection, Genf.

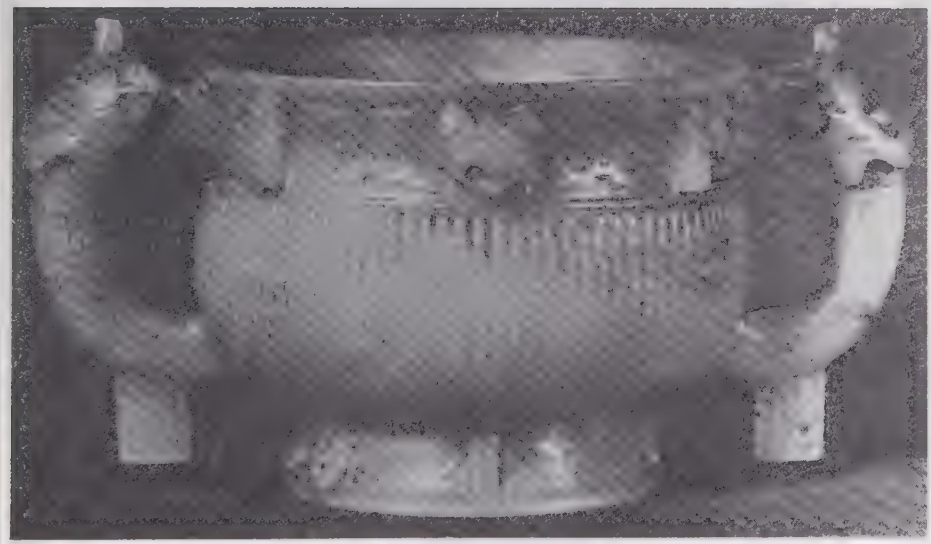
Dreifußgefäß Typ „Ting" mit Deckel.
Jadeit, sehr blasses Lavendel-Blau, marmoriert, eine Ader von klarem Grün, wechselnd von dunkel und hell mit braunen Flecken.
Länge: 12 cm. Höhe: 18 cm. Gewicht: 1090 g.
Ch' ing-Dynastie, 18. Jh.
Sammlung: Baur Collection, Genf.

Gefäß in Form eines Ting.
Glänzende Jade.
Farbe: Dunkelgrün. Höhe: 14,4 cm. Durchmesser: 11,25 cm. Länge: 17,7 cm.
National Palace Museum, Taipei.

Gefäß in Form eines Fang-Ting.
Jade, durchsichtiges grau-grün.
Höhe: 19,2 cm. Länge: 13,5 cm. Breite: 11,4 cm.
16./17. Jh.
In der Sammlung von J.H. Smyth-Pigott, Esq., England.

Weihrauchbrenner in Form eines Fang-Ting.
Nephrit, weiß.
Höhe: 19 cm.
Ch' ien-lung-Epoche.
Hartmann Galleries, New York.

Tafel 32



Kultgefäß in Form eines Kuei.
Jade, bernstein-braun, teilweise versintert.
Breite: 17 cm.
Vielleicht 14. – 16. Jahrhundert.
British Museum, London.

Gefäß, daß sich an die Bronzeformen Typ Kuei und P'ou anlehnt.
Jade, dunkel oliv-grün in gleichmäßiger Farbe.
Länge mit Henkeln: 40,6 cm. Höhe: 26 cm.
Das Gefäß ist mit einer Ch'ien-lung-Bodenmarke versehen und stammt aus dieser Zeit.
Sammlung: Smithsonian Institution: Maude Monell Vetlesen Collection, Washington.

Tafel 34

Paar von Deckelgefäßen des Typs Kuang
Jadeit, Lavendel-Grau mit grunen und malvenfarbigen Adern und Einschlussen.
Länge: 24 cm. Breite: 9 cm. Höhe: 20,8 cm. Gewicht: je 1870g.
Vermutlich 18. Jh.
Sammlung: Baur Collection, Genf.

Kuang.
Bronze.
Höhe: 21,8 cm. Breite: 22 x 10,5 cm. Breitseite des Fußes: 11,8 cm.
Länge der Fußvorderseite: 7,2 cm. Länge der Fußrückseite: 7,9 cm.
West-Chou Dynastie.
Sammlung: Mrs. Christian R. Holmes, New York.

Tafel 36

Libationsgefäß.
Jade, lebendiges Moos-Grün.
Länge: 22,9 cm.
Ch' ing-Dynastie.
Sammlung: Smithsonian Institution: Maude Monell.
Vetlesen Collection, Washington.

Libationsgefäß.
Durchscheinender Nephrit, Smaragd-Grün.
Höhe: 13,8 cm. Breite: 17,4 cm.
Ch' ien-lung-Epoche.
Ehemals in der Sammlung von Sir Alfred Jodrell, Bt., England.

Vasenpaar des Typs Ku.
Jade, dunkles Salbei-Grün.
Höhe: 22,7 cm. Breite: 12,7 cm.
Ch'ien-lung-Epoche.
Ehemals in der Sammlung von Dr. R. Hearn, England.

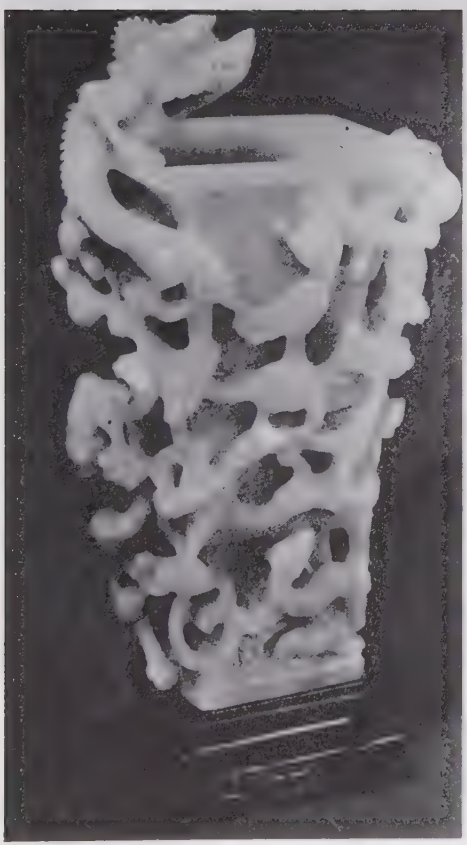
Vase, Form Tsun.
Durchsichtige Jade, blasses Seladon-Grün.
Höhe: 28,7 cm. Breite: 16,4 cm.
Frühe Ch' ien-lung-Epoche.
In der Sammlung von H.R.H. The Duke of Kent, England.

Vase, Typ Hu.
Nephrit, weiß, grau, schwarz.
Höhe: 23,8 cm. Breite: 18,4 cm.
Ch' ing-Dynastie.
Sammlung von Oertzen.

Vase, Typ Hu.
Jade, spinatgrün.
Höhe: 145,71 cm.
Ch' ien-lung-Epoche.
M.H. de Young Memorial Museum, San Francisco.
Avery Brundage Collection.

Tiergestaltiges Gefäß (Tsun).
Jade, grün.
Höhe: 19,2 cm. Breite: 9,12 cm. Tiefe: 3,72 cm.
Ch'ing-Dynastie.
Nationales Palastmuseum, Taipai.

Weingefäß auf Rädern — Chin-ch' e-tsun.
Bronze.
Höhe: 16,2 cm. Länge: 13 cm.
Vermutlich Sung-Dynastie.



Vase mit plastischen Drachen.
Grau-weißer Nephrit.
Höhe: 26 cm.
Ch' ing-Dynastie, 18. Jh.
Hartman Galleries, New York.

Weihrauchbrenner.
Jadeit.
Höhe: 77,5 cm.
Ch' ien-lung Periode.
Am Boden quadratische Ch' ien-lung-Siegelmarke.
Parke Bernet Galleries, New York.

Weinkanne.
Jade, durchscheinendes Seetang-Grün.
Höhe: 40 cm.
Ch' ien-lung, Vier-Zeichen Ch' ien-lung-Marke.
Spink & Son, London.

Lebenslauf

Am 9. 7. 1947 wurde ich, Heinz Jürgen Eckard, als Sohn des Kaufmannehepaares Fritz und Charlotte Eckard (geb. Martini), in Weimar geboren.

1953 Flucht in die BRD.
1954 Einschulung in die Pestalozzi Schule Stuttgart-Vaihingen.
1958 Eintritt in das Pro-Gymnasium Stuttgart-Vaihingen.
1961 verstarb mein Vater
1962 Eintritt in das Mittelschulinternat Martinshaus in Kleintobel bei Ravensburg.
1965 Eintritt in das Internat Ursprungschule Schelklingen.
1969 Beendigung des Schulbesuches durch Ablegung der Reifeprüfung in der Ursprungschule Schelklingen.

Im Wintersemester 69/70 nahm ich an der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i. Br. das Studium der Betriebswirtschaftslehre auf. Im Sommersemster 1970 ging ich auf die Universität zu Köln. Dort nahm ich das Studium der Kunstgeschichte, Sinologie und Japanologie auf. Meine besondere Liebe gehörte der ostasiatischen Kunst. Mein Lehrer auf diesem Gebiet war Professor Goepper. Das Studium der Sinologie nahm ich unter der Leitung von Professor Gimm auf. Mit der japanischen Sprache beschäftigte ich mich unter der Führung von Dr. Dombrady.
Am 21. 10 1971 ging ich auf die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Unter Leitung von Frau Professor v. Erdberg nahm ich hier das Studium der ostasiatischen Kunstgeschichte im Hauptfach auf. Unter der Leitung von Professor Olbricht führte ich das Studium der Sinologie fort. Weitere Lehrer auf diesem Gebiet waren für mich Dr. Lam und Frau Dr. Kotzenberg. In der Japanologie waren Frau Dr. Diesner und Dr. Tatematsu meine Lehrer.
Im Wintersemester 74/75 nahm ich das Studium der Archäologie auf. Hierin waren die Professoren Himmelmann, Gabelmann und Kukahn meine Lehrer.
1975 erfolgte ein dreimonatiger Studienaufenthalt auf Taiwan. Unter Leitung von Professor Trier führte ich in Bonn das in Köln bereits begonnene Studium der Kunstgeschichte fort.
Neben dem Studium war ich im Kunsthandel, vorwiegend für den elterlichen Betrieb tätig.